Э. Праутъ.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА.

2-е изданіе.

Цѣна 5 руб. 50 к.

Изданіе П. Юргенсона въ Москвѣ.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА.

СОЧИНЕНІЕ

Эбенезера ПРАУТА,

ДОКТОРА МУЗЫКИ И ПРОФЕССОРА МУЗЫКИ ПРИ ДУБЛИНСКОМЪ УНИВЕРСИТЕТѢ.

Переводъ съ англійскаго

Графа С. Л. Толстого.

2-е изданіе.

Музыкальное издательство
П. ЮРГЕНСОНЪ
ВЪ МОСКВѢ.
Петроградъ, у І. Юргенсона.
Варшава и Кіевъ, у Л. Идзиковскаго.
1917.

Нотопечатня П. Юргенсона въ Москвѣ.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА.

СОЧИНЕНІЕ

Эбенезера ПРАУТА.



ОГЛАВЛЕНІЕ.

(NB. цифры указываютъ на параграфы).

Глава I. Введеніе. . . . Стр. 12

Построеніе произведеній искусства—1. Опредѣленіе формы—2. Безформенное произведеніе—3. Фантазія—4. Главныя составныя формы—5. Мелодія—6. Тональность—7. Каденція и ритмъ—8—9. Пропорціональность—10. Модуляція—11. Развитіе—12. Соотношеніе между мелодіей и гармоніей.—13—14. Нельзя научить изобрѣтенію мелодіи—15. Лучшіе образцы формы—16.

Глава II. Періоды и предложенія. . . . Стр. 17

Аналогія между музыкой и поэзіей—18. Разница между поэзіей и прозой; правильное чередованіе удареній—19—20. Разнообразіе стихосложенія—21. Сходство музыки со стихомъ, а не съ прозой—22. Ритмъ—положеніе каденцій—23. Опредѣленіе періода—24. Обычная длина періода—25. Причина преобладанія ритма, основаннаго на числѣ тактовъ, кратномъ двухъ—26. Опредѣленіе предложенія—27. Періодъ въ минорѣ; женскія окончанія—28. Первое предложеніе оканчивается срединной каденціей—29—30—полной каденціей—31. Модуляція въ первомъ предложеніи—32—33. Модуляція въ концѣ періода—34—35. Четырехдольное дѣленіе есть сложное время—36. Его дѣленіе на такты часто неправильно—37. Такты тяжелые и легкіе—38. Какъ опредѣлять, какіе такты—тяжелые такты—39. Примѣры изъ Бетховена—40. Другіе примѣры—41. Періоды съ тремя предложеніями—42—43—съ четырьмя предложеніями—44. Примѣры изъ Гайдна и Моцарта. Совпаденіе предложеній—45. Примѣры изъ Мендельсона; на два четырехтактныхъ предложенія отвѣчаетъ одно восьми тактное—46. Примѣры изъ Вагнера—47.

Глава III. Подраздѣленія періода—фразы и мотивы . Стр. 32

Нераздѣлимыя предложенія—49. Главное и придаточныя предложенія; ихъ взаимное соотношеніе 50. Фраза; способъ найти начало и окончаніе ея—51—52. Нѣкоторыя предложенія не дѣлятся на фразы—53. Гармонія есть критерій подраздѣленій періода—54. Въ фразахъ каденціальный характеръ менѣе ясно выраженъ—55. Исключеніе—56. Мотивъ—зародышъ, изъ котораго развивается музыка—57—58. Общій принципъ, регулирующій форму мотива—59. Предложенія, начинающіяся неполнымъ мотивомъ—60. Раздѣленіе періода на мотивы—61. Анализъ болѣе сложныхъ періодовъ—62. Женское окончаніе—63. Важность правильнаго дѣленія на мотивы при объясненіи гармоническихъ послѣдованій—64—65. Мотивы—*слова*—66. Примѣры изъ Гайдна—67. Подмотивы—68. Опредѣленіе мотива—69. Двутактный мотивъ—70—71. Мотивы съ женскими окончаніями—72. Составные мотивы—73. Къ чему сводится весь вопросъ.—74. Эти правила относятся вполнѣ только къ правильно построеннымъ періодамъ—75.

Глава IV. Модуляція, родство строевъ . Стр. 42

Примѣчаніе переводчика. Опредѣленіе модуляціи; преходящая модуляція—77· Опредѣленіе модулирующаго момента посредствомъ мотива—78—79. Родство строевъ; близкое родство—80. Степени родства мажорныхъ строевъ—81;—минорныхъ строевъ—82. Строи на второй степени родства—83. Общіе аккорды—84—85 Аккорды съ подразумѣваемымъ энгармоническимъ измѣненіемъ—86. Минорные строи, находящіеся на второй степени родства, относительно мажорныхъ строевъ—87, относительно минорныхъ строевъ—88—90. Соотношеніе минорныхъ строевъ обратно соотношенію мажорныхъ—91. Неродственные строи—92—93. Таблица строевъ—94.

Глава V. Способы модулированія. Модуляція черезъ трезвучія . *Стр.* 50

Способы модулированія почти неисчерпаемы—95. Модуляція черезъ общіе аккорды, примѣры изъ Моцарта—96—99. Модуляція въ минорѣ, прим. изъ Бетховена—100. То-же изъ Баха—101. Модуляція черезъ трезвучія—102. Модуляція черезъ трезвучіе, діатоничное въ обоихъ строяхъ—103—106. Такія модуляціи требуютъ закрѣпленія—107. Діатоническія минорныя трезвучія—108. Возможныя черезъ нихъ модуляціи—109. Модуляція черезъ не одинъ только общій аккордъ—110. Модуляція въ неродственный строй—111. Модуляція черезъ хроматическія трезвучія—112—113. Примѣры крайнихъ модуляцій—114. Модуляціи между строями второй степени родства—115. Модуляція къ мажорной медіантѣ—116. Подразумѣваніе родственныхъ минорныхъ строевъ—117. Модуляція къ пониженной субмедіантѣ—118. То-же къ субмедіантѣ и пониженной медіантѣ—119. Прим. модуляціи между строями 2-й степени родства изъ Моцарта—120;—изъ Бетховена—121;—изъ Шуберта—122;—изъ Брамса—123. Модуляція между неродственными строями, прим. изъ Бетховена—124;—изъ Шуберта—125—126;—изъ Дворжака—127.

Глава VI. Способы модулированія (продолженіе) . . . *Стр.* 60

Модуляція черезъ основные диссонирующіе аккорды—130. Основные септаккорды пр. изъ Вагнера—131. Модуляція черезъ уменьшенное трезвучіе—132. Діатоническіе септаккорды—133. Пр. изъ Баха—134—135. Пр. изъ Мендельсона—136—137. Модуляція черезъ хроматическіе мажорные нонаккорды; пр. Моцарта—140; пр. Генделя—141, Шпора—142, Бетховена—143. Энгармоническое измѣненіе септаккордовъ въ аккорды съ увеличенной секстой—144. Пр. Шуберта—145—148, Бетховена—149—150. Энгармоническія измѣненія тредецимаккорда—151. Примѣры—152—153. Модуляція безъ общаго аккорда—153. Возможность подразумѣваемой энгармонической модуляціи—155. Нота аккорда, удержанная въ слѣдующемъ аккордѣ—156. Модуляція черезъ униссонные пассажи—157—158. *Сложная модуляція,* пр. изъ Шуберта—159. Моментъ модуляціи—160. Менѣе обычныя модуляціи, пр. Моцарта—161—162, Шуберта—163—164. Вагнера—165—166. Хроматическія модуляціи—167. О выборѣ модуляцій - 168. Упражненія въ модуляціи—169.

Глава VII. Построеніе простыхъ періодовъ съ правильнымъ ритмомъ. *Стр.* 75

Модуляція въ короткихъ періодахъ—170. Что дѣлать съ мотивами—171. *Типическій мотивъ*—172. Его повтореніе на другой степени—173. Удлиненіе его нотъ—174. Обращеніе—175. Увеличеніе и уменьшеніе—176. Періоды, построенные изъ типическаго мотива—177. Примѣръ Бетховена—178. Измѣненіе интерваловъ—179. *Ритмическая фигура*—180. Замаскированный мотивъ—181—182. Контрастирующіе мотивы—183. Построеніе восьмитактнаго періода—184. Тяжелые такты—185. Каденціи главнаго предложенія—186. Построеніе фразъ—187. Формула означающая подраздѣленія періодовъ—188. Разныя формы восьмитактнаго періода—189—193. Формы съ модуляціями—194—198. Модуляція въ не родственный строй, прим. Шуберта—199. Цѣлое сочиненіе въ 8 тактовъ—200. Формулы для восьмитактныхъ періодовъ, въ которыхъ только одно предложеніе, раздѣлено на фразы—201. Образцы періодовъ—202—205. Методъ композиціи—206. Формулы періодовъ, въ которыхъ оба предложенія дѣлятся на фразы—207. Гдѣ мѣнять гармонію—208. Предвареніе гармоніи на легкомъ дѣленіи такта—209. Періодъ въ 12 тактовъ - 210. Подобіе предложеній—211—212. Повтореніе каденцій—213. Повтореніе второй фразы—214. Двѣнадцати-тактные періоды—расширеніе восьмитактныхъ—215. Періодъ въ 16 тактовъ—216. Прим. Моцарта, Мендельсона—217—218—219. *Нормальная форма* періода—220.

Глава VIII. Неправильный и сложный ритмъ . . . *Стр.* 95

Неправильные ритмы—разновидности нормальнаго, но не новыя ритмическія формы—221. Удлиненіе конечной каденціи—222. Удлиненіе послѣднихъ нотъ каденціи—223. Повтореніе и удлиненіе—224. Методъ для узнаванія этихъ повтореній—225. Расширеніе каденціи—227. Повтореніе съ видоизмѣненіями—228. Каденціальныя удлиненія въ обоихъ предложеніяхъ періода—229. Другіе способы расширенія конца періода—230—231. Удлиненіе начала періода—232. Повтореніе

фразы посреди періода—233. Сильно удлиненный періодъ—234—236. Такое удлиненіе происходитъ отъ непосредственнаго чувства композитора—237. Вставка слабаго такта; прим. Моцарта—238, прим. Мендельсона—239. Шуберта—240; *пятитактный ритмъ.* Вставка слабаго такта бываетъ чаще всего при приближеніи къ каденціи—241. Вставка тяжелаго такта—242—243. Повтореніе по секвенціи вставленнаго такта, прим. Бетховена—244. Тяжелые такты, вставленные въ обоихъ предложеніяхъ періода—245—246. Разница между вставкой тяжелаго такта и вставкой легкаго—247. Сокращеніе періода, опущеніе слабаго такта—248. Опущеніе перваго такта періода—249. Прим.—хоралъ—250. Опущеніе промежуточнаго слабаго такта, прим. Мендельсона—251—252. Какъ различать, какого рода тактъ выпущенъ—253. *Трехтактный ритмъ*—254. Примѣры національной музыки—255. Причина удовлетворительности впечатлѣнія, производимаго трехтактнымъ ритмомъ—256. „Ritmo di tre battute“ Бетховена—257. Совпаденіе тактовъ—258. Прим. Дюссека—259, Шумана—260, Мендельсона—261. *Семитактный ритмъ,* примѣры Бетховена—262—263, Моцарта—264. Установленіе фигуры аккомпанимента—265. Пьеса начинается съ середины періода—266—267. Опущеніе слабаго предложенія—268. Сложные ритмы полифонической музыки—269. Анализъ фуги Баха—270—276. Въ фугахъ правильность акцента замѣняетъ правильность ритма—277—278. Анализъ неправильныхъ ритмовъ, прим. Гайдна—279—280, Шуберта—281—282, Моцарта—283—284, Гайдна—285. Когда умѣстны отклоненія отъ правильнаго ритма—286. Перекрестныя ударенія, прим. Бетховена—287—288, Вебера—289—290, Шумана—291, Клементи—292. Увеличеніе, производимое перекрестными удареніями—293. Вставка одного тактоваго дѣленія, прим. Генделя—295, Шумана—296, Мендельсона—297. Измѣненіе въ подраздѣленіяхъ такта—298. Опущеніе одного дѣленія—299. *Пятидольное время,* прим. Генделя—300, Буальдье—301, Шопена—302. *Семидольное время,* прим. Листа—303, Берліоза—304. Совѣты учащемуся—305.

Глава IX. Простая двучастная форма. . *Стр.* 133

Опредѣленіе двучастной формы—306. Развитіе большихъ формъ изъ меньшихъ—307. Простѣйшая двучастная форма—308. Гимны—309. Сжатая двухперіодная форма, прим. Шумана—310—312, Корелли—313, Моцарта—314, Шуберта—315, Гайдна—316, Бетховена—317. Двучастная форма въ вокальной музыкѣ—318. Прим. Вебера—319, Моцарта—320. Двучастная форма съ менѣе правильно построенными періодами—321. Прим. Гайдна—322, Баха—323—325, Генделя—326. Примѣры неправильныхъ ритмовъ—327. Расширенная двучастная форма въ вокальной музыкѣ, прим. Генделя—328—329. Двучастная форма съ двумя темами—330. Прелюдія Баха—331.—332. Adagio Моцарта—333—335. Важность этой разновидности двучастной формы—336. О двучастной *пѣсенной формѣ*—337. Совѣты для начинающихъ сочинять—338. Писаніе хораловъ—339—340. Бланки для этого—341—342. Оригинальныя мелодіи—343. Парафразированіе—344. Короткія пьесы изъ двухъ или трехъ періодовъ—345—изъ четырехъ періодовъ—346. Совѣты по построенію періодовъ неправильной длины—347.

Глава X. Простая трехчастная форма. . . *Стр.* 160

Опредѣленіе трехчастной формы—348. Разные взгляды теоретиковъ—349. Эпизодъ—необходимая принадлежность трехчастной формы—350. Прим. Моцарта—351. Первая часть трехчастной формы должна состоять изъ двучастной—352. Главная тема возвращается въ третьей части—353. Растяжимость этой формы—354. Andante Бетховена—355—356. Andante Моцарта—357 358. Прим. Гайдна—359—361. Adagio Патетической сонаты—362—369. Adagio сонаты ор. 31, № 1—370—373. Adagio сонаты Вебера—374—377. Трехчастная форма какъ средняя часть большихъ сочиненій—378. Трехчастная форма какъ самостоятельная форма—379. Прим. Шопена—380—381, Шуберта—382—383, Шумана—386—391. Трехчастная форма въ вокальной музыкѣ—392. Прим. Генделя—393. Другіе примѣры—394. Смѣшанная форма—395—396. Современные образцы трехчастной формы въ вокальной музыкѣ—397. Средняя часть бываетъ въ другомъ темпѣ—398—399. Общій итогъ—400. Большія формы всѣ развиваются изъ типическихъ двучастной и трехчастной формъ. Заключеніе—401.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Въ сочиненіяхъ того-же автора, написанныхъ раньше этой книги, (Harmony: its theory and practice; Counterpoint, strict and free; Double counterpoint and canon; Fugue etc) мы находимъ изложеніе преимущественно теоретическихъ основъ музыки, хотя вообще теорія и практика такъ тѣсно связаны между собою, что рѣзкой границы между ними провести невозможно. Настоящая же книга имѣетъ въ виду почти исключительно практическія цѣли; мы найдемъ въ ней лишь намеки на теорію.

Настоящая книга потребовала подготовительной работы болѣе, чѣмъ какое-либо другое сочиненіе того-же автора. Въ англійской литературѣ по данному предмету можно найти весьма немногое, такъ что пришлось собирать матеріалъ частію изъ пространныхъ нѣмецкихъ руководствъ по композиціи, — правда интересныхъ и поучительныхъ, но не очень-то „удобочитаемыхъ,“—частію-же изъ тщательнаго и часто кропотливаго анализа произведеній великихъ мастеровъ.

Приступая къ изложенію, авторъ находитъ, что самымъ удовлетворительнымъ и логическимъ методомъ является прежде всего изложеніе основныхъ началъ предмета. Ритмъ—т. е. болѣе или менѣе правильное возвращеніе къ каденціямъ, есть столь-же существенный элементъ въ музыкѣ, какъ и въ поэзіи. Поэтому первая часть этой книги посвящена основнымъ принципамъ ритма, проявляющимся въ построеніи музыкальныхъ предложеній и періодовъ. Такое изслѣдованіе было бы неполно безъ разложенія музыкальныхъ періодовъ на ихъ первоначальныя составныя части—на мотивы. Въ этой части своего изслѣдованія авторъ долженъ признаться въ большихъ позаимствованіяхъ отъ доктора Гуго Римана; по мнѣнію автора, этотъ выдающійся германскій теоретикъ первый вполнѣ постигъ настоящую природу мотива и указалъ на соотношеніе звуковъ, приходящихся на слабыя времена (звуковъ лишенныхъ ударенія или акцента), не съ предыдущими звуками, а съ послѣдующими, приходящимися на сильныя времена (звуками облеченными удареніемъ или акцентомъ). Такой взглядъ (изложенный въ 3-й главѣ) авторъ вполнѣ раздѣляетъ, и такое пониманіе объясняетъ въ теоріяхъ великихъ композиторовъ многое, что иначе представляется или неправильнымъ, или трудно объяснимымъ (см. примѣры §§ 64 и 66).

Авторъ, расходясь во многихъ подробностяхъ съ докторомъ Риманомъ въ примѣненіи его принципа, тѣмъ не менѣе признаетъ, что самый этотъ принципъ настолько существененъ, что состоятельность всего ученія, изложеннаго въ этой книгѣ, едва-ли не зависитъ отъ принятія или непринятія изложеннаго въ ней воззрѣнія на природу мотива.

За проведеннымъ такимъ образомъ въ нашемъ изслѣдованіи аналитическимъ методомъ слѣдуетъ синтетическій; за разчлененіемъ періодовъ на мотивы, слѣдуетъ построеніе періодовъ изъ мотивовъ. Но такъ какъ многіе періоды содержатъ въ себѣ модуляціи, то затѣмъ явилась необходимость основательно заняться вопросомъ о родствѣ тональностей и о модуляціи, разсмотрѣннымъ въ руководствѣ по гармоніи (того-же автора)

только отчасти и лишь для ближайшихъ строевъ. Авторъ находитъ, что въ настоящемъ трудѣ желательно болѣе систематическое и основательное изслѣдованіе того же предмета, почему ему посвящены три главы этой книги. Хотя очевидно нельзя объяснить и классифицировать всякія возможныя модуляціи, такъ какъ нельзя сказать, чтобы даже до настоящаго времени всѣ эти возможности были исчерпаны, однако можно надѣяться, что для практическихъ цѣлей учащійся найдетъ въ этихъ главахъ достаточное руководство по этому предмету.

Только подробное изслѣдованіе можетъ дать понятіе о томъ большомъ разнообразіи, которое возможно при построеніи простого періода въ 8 тактовъ съ правильнымъ ритмомъ. Различныя формы восьми-тактнаго періода изложены въ VII главѣ и поясняются многочисленными примѣрами великихъ композиторовъ. Сюда-же отнесены періоды въ 12 и 16 тактовъ, т. е. періоды, состоящіе изъ трехъ или четырехъ четырехтактныхъ предложеній вмѣсто двухъ; конечно можно было бы ихъ разсматривать, какъ расширенія нормальнаго періода, однако автору казалось болѣе удобнымъ включить ихъ въ эту главу, чѣмъ въ изложеніе формъ съ неправильнымъ ритмомъ.

Построеніе предложеній и періодовъ длины большей или меньшей противу нормальной, насколько это извѣстно автору, до сихъ поръ не было систематически разсмотрѣно въ англійской литературѣ; почему этому предмету, который съ перваго взгляда кажется болѣе труднымъ, чѣмъ онъ есть на самомъ дѣлѣ, посвящена одна изъ самыхъ длинныхъ главъ этой книги. Надо надѣяться, что данныя здѣсь объясненія расчистятъ нѣсколько путь учащемуся въ анализѣ музыкальныхъ произведеній и дадутъ начинающему композитору нѣкоторыя правила для законныхъ отступленій отъ правильнаго ритма. Прекрасный способъ обозначенія неправильныхъ ритмическихъ построеній посредствомъ цыфръ, выставляемыхъ подъ тактами, авторъ заимствовалъ опять-таки у доктора Римана.

Двѣ послѣднія главы посвящены двумъ типическимъ формамъ—двухчастной и трехчастной, изъ которыхъ развиваются всѣ остальныя. Едва-ли найдется два авторитетныхъ писателя, согласныхъ между собою въ точномъ опредѣленіи и разграниченіи этихъ двухъ формъ, и авторъ не надѣется на то, чтобы его опредѣленіе было общепризнано, какъ единственное правильное. По крайней мѣрѣ планъ, принятый имъ, имѣетъ то преимущество, что онъ понятенъ, послѣдовательно проведенъ и является результатомъ большой обдуманности и разсмотрѣнія многихъ сочиненій великихъ композиторовъ. Авторъ находитъ возможнымъ провести строгую границу между этими двумя формами не иначе, какъ разсматривая трехчастную форму, какъ расширенную двухчастную, но не какъ разновидность ея.

Можетъ быть здѣсь требуется объясненіе, почему въ послѣдней главѣ этой книги дается для примѣра не менѣе девяти полныхъ музыкальныхъ произведеній, изъ которыхъ нѣкоторыя очень извѣстны. Во первыхъ, если бы авторъ только сослался на приведенныя произведенія, то весьма возможно, что многіе читатели не имѣли бы ихъ подъ рукой, а другіе можетъ быть не потрудились бы снять ихъ съ полки и просмотрѣть; а во-вторыхъ и главнымъ образомъ, эти примѣры приведены потому, что только такимъ образомъ, явилась возможность на дѣлѣ пояснить изложенные въ VIII-ой главѣ принципы, на которыхъ построены періоды неправильной длины. Каждая изъ этихъ девяти пьесъ снабжена полнымъ ритмическимъ анализомъ всѣхъ ея періодовъ; учащійся, тщательно прослѣдившій эти анализы, не встрѣтитъ большихъ трудностей при самостоятельномъ анализѣ другихъ комбинацій. Авторъ не претендуетъ на совершенство своихъ анализовъ; часто возможны другія подраздѣленія на предложенія, а не тѣ, которыя имъ приняты; однако въ приведенныхъ примѣрахъ методы 8-ой главы примѣнены систематически, и надо думать, что эти поясненія удобопонятны и достаточно обоснованы.

Настоящій трудъ имѣетъ дѣло преимущественно съ основными принципами музыкальной формы; поэтому практическое примѣненіе ихъ въ

произведеніяхъ великихъ мастеровъ (симфоніи, квартеты, сонаты) не входитъ въ рамки этой книги. Этотъ вопросъ будетъ разсмотрѣнъ въ другомъ томѣ той-же серіи: „Прикладная форма."

Авторъ почти окончилъ эту книгу, когда онъ узналъ о сочиненіи покойнаго Рудольфа Вестфаля: Allgemeine Theorie der Musikalischen Rhythmik, seit J. S. Bach (Общая теорія музыкальнаго ритма со времени I. C. Баха); этотъ крайне цѣнный и интересный трудъ, авторъ котораго былъ профессоромъ греческаго языка въ Московскомъ университетѣ, показываетъ, что принципы ритма, какъ ихъ понимали греки, и какъ они изложены въ руководствѣ Аристоксена (300 л. до Р. X.) ученика Аристотеля, въ главныхъ чертахъ совпадаютъ съ тѣми принципами, которыми руководились въ своихъ сочиненіяхъ Бахъ и Бетховенъ. Не безъ большого удовольствія авторъ нашелъ, что это тѣ самые принципы, которые изложены въ этой книгѣ. Этимъ онъ еще болѣе убѣдился въ основательности своихъ воззрѣній на этотъ предметъ, а также въ томъ, что общія основы искусства неизмѣнны во всѣ вѣка.

Авторъ уже упомянулъ о томъ, что многое имъ заимствовано отъ Гуго Римана; оригиналенъ въ настоящемъ трудѣ (если есть что-нибудь въ немъ оригинальное) скорѣе способъ и изложеніе извѣстныхъ мыслей, чѣмъ сами эти мысли. Авторъ собиралъ матеріалъ, откуда могъ. Кромѣ Римановскихъ: Musikalische Dynamik, и др. онъ пользовался при составленіи своей книги также „Compositionslehre" Маркса, и въ нѣкоторой мѣрѣ „ученіемъ о формахъ" Буслера.

Лондонъ,
Май, 1893.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА.

ГЛАВА I.

Введеніе.

1. Всякое произведеніе искусства, какихъ бы размѣровъ оно ни было, должно быть построено соотвѣтственно какому-нибудь опредѣленно сложившемуся въ головѣ художника плану. Мы не можемъ себѣ представить живописца, берущаго палитру и начинающаго писать на своемъ полотнѣ прежде, чѣмъ онъ рѣшитъ, въ чемъ состоитъ сюжетъ его картины. Никто, кромѣ развѣ помѣшаннаго, не возьмется за работу раньше, чѣмъ онъ опредѣлитъ, будетъ-ли онъ писать портретъ, ландшафтъ, какое-нибудь архитектурное произведеніе, или такъ называемый жанръ; подробности картины во время работы надъ ней могутъ, и вѣроятно будутъ, подвергаться разнымъ болѣе или менѣе важнымъ измѣненіямъ, но общее намѣреніе художника непремѣнно будетъ ясно начертано въ его умѣ раньше, чѣмъ онъ начнетъ свою работу. Точно также архитекторъ, намѣреваясь что либо строить, отлично знаетъ, будетъ-ли онъ строить жилой домъ. или магазинъ, или церковь, или концертный залъ и, соотвѣтственно требуемому роду строенія, составитъ свой планъ.

2. Композиторъ приступаетъ къ своему произведенію руководствуясь тѣмъ-же принципомъ. Прежде чѣмъ писать, онъ рѣшаетъ въ какомъ родѣ будетъ та вещь, которую онъ напишетъ. Ни съ кѣмъ еще пока не случалось, чтобы, сѣвши написать рядъ вальсовъ, вмѣсто этого онъ написалъ фугу; это происходитъ просто потому, что эти два произведенія построены по совершенно различнымъ планамъ. Тотъ планъ, или то построеніе, соотвѣтственно которому написано музыкальное произведеніе, называется его *формой*.

3. Довольно трудно представить себѣ, чтобы какой либо композиторъ сѣлъ писать безъ опредѣленной мысли о томъ, что онъ будетъ сочинять.

Но допустимъ, что это возможно, и посмотримъ, что изъ этого можетъ выйти; предположимъ, что такой композиторъ даровитъ и обладаетъ свободной фантазіей; тогда мысли его будутъ блуждать безъ опредѣленной цѣли и логической связи, и вся пьеса его будетъ лишь безсвязной рапсодіей въ родѣ импровизаціи. Если-же такой композиторъ лишенъ способностей, въ результатѣ явится музыкальный хаосъ,—нѣчто безсодержательное и безформенное. Для талантливаго музыканта впрочемъ наше предположеніе даже невозможно; у всѣхъ насъ, когда мы думаемъ, одна мысль непремѣнно влечетъ за собой другую, и точно такъ же у музыканта всегда болѣе или менѣе явственно обнаруживается невольная послѣдовательность мыслей, и едва-ли можно представить себѣ совершенно безсвязную вещь, написанную хорошимъ композиторомъ.
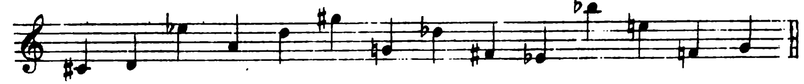
4. Почти единственнымъ родомъ композиціи, не имѣющей опредѣленной формы, является „*фантазія*"—произведеніе, въ которомъ (какъ это видно изъ самаго названія его) композиторъ можетъ свободно отдаваться своей фантазіи. Но, если мы обратимся къ различнымъ примѣрамъ фантазій,

оставленныхъ намъ великими композиторами: — Гайдномъ, Моцартомъ, Бетховеномъ, Мендельсономъ или Шуманомъ, мы найдемъ во всѣхъ этихъ произведеніяхъ очевидную преднамѣренность; только планы этихъ произведеній настолько различны между собой, что мы не можемъ обобщить ихъ въ одну общую имъ всѣмъ форму—форму фантазіи.

5. Итакъ, мы называемъ *формой* музыкальнаго произведенія тотъ планъ, по которому оно построено. Однако это опредѣленіе безъ дальнѣйшаго объясненія представляется учащемуся нѣсколько неяснымъ, и онъ можетъ не безъ основанія спросить,—что-же именно строится по плану?

Насколько это возможно, отвѣтомъ на этотъ вопросъ служитъ вся эта книга, и прежде всего мы поставимъ себѣ задачу,—опредѣлить тѣ составныя, которыя входятъ въ то, что называется музыкальной формой. Выражаясь немногими словами,—это будутъ: *мелодія*, *тональность*, *ритмъ* и *пропорціональность*, и кромѣ того встрѣчающіяся во всѣхъ крупныхъ сочиненіяхъ и въ большинствѣ мелкихъ: *модуляція* и *разработка*.
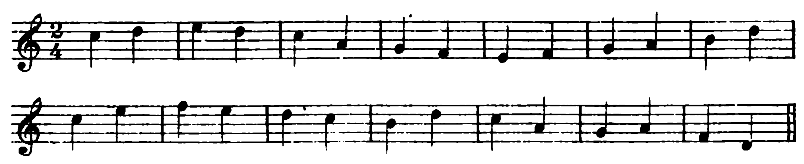
6. Простѣйшее опредѣленіе *мелодіи* будетъ, пожалуй, слѣдующее: „мелодія есть послѣдовательность звуковъ различной высоты.“ Однако такое опредѣленіе само по себѣ недостаточно, такъ какъ можно написать рядъ звуковъ, который нельзя назвать мелодіей, несмотря ни на какія усилія воображенія.—Напримѣръ:



Изъ этого примѣра очевидно, что еще что-то, кромѣ простой разности въ высотѣ звуковъ, должно входить въ образованіе мелодіи.
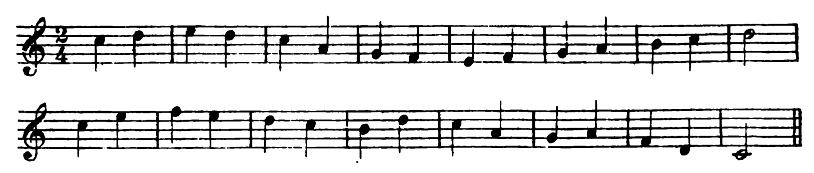
7. Едва-ли требуется объяснять учащемуся, что рядъ здѣсь приведенныхъ нотъ ни въ какомъ смыслѣ нельзя назвать мелодіей, потому что эти звуки не укладываются ни въ какой *строй*. Такимъ образомъ, мы приходимъ ко второй составной музыкальной формы, т. е. къ *тональности*. Безъ опредѣленной тональности музыка невозможна.

Но для того, чтобы рядъ различныхъ нотъ далъ удовлетворительную мелодію, еще недостаточно соблюсти только это условіе,—тональность. Напримѣръ напишемъ въ строѣ с рядъ нотъ простой длительности; даже раздѣлимъ ихъ на такты:



такой примѣръ во всякомъ случаѣ понятнѣе, чѣмъ отвратительный рядъ интерваловъ, данный въ предыдущемъ примѣрѣ; однако онъ всетаки не удовлетворяетъ ни нашему слуху, ни нашему уму. Почему-же это такъ? Чего-же еще намъ недостаетъ?
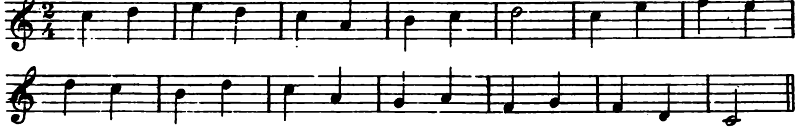
8. На этотъ вопросъ мы отвѣтимъ лучше всего тѣмъ, что напишемъ еще разъ нашъ примѣръ, но сдѣлаемъ въ немъ измѣненія, необходимыя для того, чтобы это послѣдованіе звуковъ удовлетворило нашему слуху. Для этого намъ нужно измѣнить очень немногое.



Мы видимъ, что единственныя измѣненія въ нашемъ примѣрѣ состоятъ въ расширеніи седьмого такта на два, съ остановкой на восьмомъ тактѣ и съ прибавленіемъ тоники на концѣ. Теперь мы имѣемъ мелодію, правда довольно банальную и не имѣющую сама по себѣ никакой цѣнности, но понятную и удовлетворяющую нашему слуху, чего раньше мы не имѣли.

9. Изучившіе гармонизацію мелодій увидятъ, что въ приведенномъ нами музыкальномъ періодѣ введены двѣ *каденціи*—половинная въ восьмомъ тактѣ и полная каденція въ шестнадцатомъ. Эти каденціи дѣлятъ весь нашъ примѣръ на двѣ равныя части—по 8-ми-тактовъ каждая; поэтому мы говоримъ, что онъ написанъ въ восьмитактномъ *ритмѣ*. Весь вопросъ о природѣ и функціяхъ ритма будетъ разсмотрѣнъ въ слѣдующей главѣ; здѣсь же намъ довольно будетъ сказать, что подъ словомъ „ритмъ" мы подразумѣваемъ болѣе или менѣе правильное возвращеніе къ каденціямъ. Сравненіе нашихъ послѣднихъ двухъ примѣровъ намъ показываетъ важное значеніе ритма въ самой простой музыкѣ: и въ самомъ дѣлѣ, можно сказать, что мелодія и ритмъ нераздѣльны между собой.

10. Мы еще разъ измѣнимъ данный нами примѣръ:



Такимъ новымъ измѣненіемъ мы совершенно испортили нашу музыку, хотя мы такъ же, какъ и ранѣе, имѣемъ тѣ-же двѣ каденціи. Совершенно неудовлетворительное впечатлѣніе, получаемое при этомъ, возникаетъ отъ того, что каденціи теперь дѣлятъ нашъ примѣръ совсѣмъ неправильно, и первый рядъ звуковъ (или первое „предложеніе") содержитъ въ себѣ пять тактовъ, а второй—девять. Это поясняетъ намъ значеніе четвертаго существеннаго элемента музыкальной формы—элемента *пропорціональности*. Въ данномъ примѣрѣ обѣ части мелодіи плохо уравновѣшены. Учащійся не долженъ отсюда заключать, что каденціи должны возвращаться въ точности на одинаковомъ разстояніи одна отъ другой; въ небольшихъ композиціяхъ, какъ напр. въ танцовальной музыкѣ, часто оно такъ и бываетъ; но если бы произведеніе большого размѣра, какъ напр. соната или симфонія, было бы разграничено на правильные кусочки по 4 или 8-и тактовъ (длиной въ аршинъ каждый, какъ тесьма), то получилось бы крайне монотонное впечатлѣніе. Тѣмъ не менѣе, какъ мы увидимъ далѣе, между различными подраздѣленіями всякаго музыкальнаго произведенія необходима нѣкотораго рода уравновѣшенность, нѣкоторая *пропорціональность*.

11. Во всѣхъ формахъ музыки, кромѣ самыхъ небольшихъ и самыхъ простыхъ, *модуляція* имѣетъ большое значеніе. Однако она является не такой необходимостью, какъ тѣ элементы, на которые мы сейчасъ указывали, такъ какъ возможно сочинять короткія вещи, совершенно удовлетворительныя, по отношенію къ формѣ, но совсѣмъ не заключающія въ себѣ модуляцій, чему многія пьесы могутъ служить примѣрами.

12. Другимъ существеннымъ элементомъ болѣе пространныхъ формъ является разработка или *развитіе*. Подъ этимъ понятіемъ подразумѣвается обработка темы, часто состоящей изъ немногихъ нотъ, посредствомъ разныхъ способовъ, по желанію композитора:—посредствомъ имитаціонной секвенціи, обращенія, увеличенія, уменьшенія и проч., съ цѣлью достиженія нѣкотораго единства въ цѣломъ, т. е. съ цѣлью достиженія нѣкотораго логическаго соотвѣтствія между отдѣльными частями всего произведенія. Инструментальныя произведенія великихъ композиторовъ полны такихъ разработокъ. Въ очень небольшихъ пьесахъ часто не представляется удобнаго случая для этого, хотя и здѣсь, какъ мы увидимъ далѣе, можно найти такія произведенія, которыя развились изъ повидимому незначительнаго зародыша.
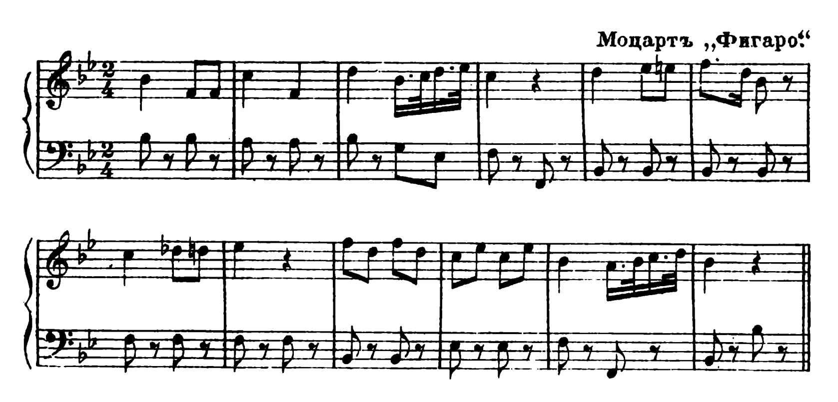
13. Никогда не надо забывать той тѣсной связи, которая существуетъ между мелодіей и гармоніей. Это настолько вѣрно, что для музыканта почти невозможно сочинить мелодію безъ подразумѣваемой имъ гармонической подкладки. Отсюда происходитъ частое употребленіе мелодическихъ пассажей въ видѣ разбитыхъ аккордовъ или аккордовъ, взятыхъ арпеджіо, какъ напр. въ слѣдующемъ началѣ одного извѣстнаго валлійскаго напѣва:



Мы видимъ, что первые два такта этого напѣва состоятъ изъ нотъ тоническаго аккорда, третій тактъ—изъ аккорда на второй ступени, четвертый—изъ доминантоваго и такъ далѣе. Сама мелодія неотразимо требуетъ свою собственную гармонію; если даже въ данномъ примѣрѣ между нотами аккордовъ будутъ введены проходящія ноты, то мы увидимъ, что отъ этого гармонія не измѣнится.

14. Слѣдущая мелодія поясняетъ нѣчто подобное:

Моцартъ „Фигаро“



Пусть учащійся споетъ или сыграетъ эту мелодію безъ гармоніи и онъ убѣдится, какъ очевидно она основана на той гармоніи, которой композиторъ ее сопровождаетъ, и басъ которой мы здѣсь выписали.

15. Мы должны разъ навсегда высказать, что въ этой книгѣ нѣтъ намѣренія научить *изобрѣтенію* мелодіи. Можно научиться только *построенію* мелодіи.

Нельзя сдѣлаться композиторомъ такъ же, какъ нельзя сдѣлаться поэтомъ; надо имъ родиться. Конечно, какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаѣ необходимо обученіе, и какъ поэтъ не могъ бы произвести ничего цѣннаго безъ изученія законовъ грамматики и стихосложенія, такъ же композиторъ, желающій достигнуть совершенства, долженъ посвятить себя изученію теоріи: гармонія и контрапунктъ—это его грамматика; форма—его стихосложеніе. Но такъ же, какъ знающій въ совершенствѣ грамматику и стихосложеніе, можетъ не быть поэтомъ, музыкантъ, прекрасно знающій теорію, можетъ не быть композиторомъ. Мелодія есть небесный даръ, и изобрѣтенію ея нельзя научить. Наша цѣль состоитъ только въ томъ, чтобы указать учащемуся, какъ онъ можетъ наилучшимъ способомъ использовать этотъ небесный даръ. Все, что сверхъ этого—не въ нашей власти.

16. Лучшіе образцы формы можно найти въ такъ называемой *абсолютной* (или чистой) музыкѣ, т. е. въ инструментальной музыкѣ, не написанной на опредѣленную программу. Если композиторъ старается иллюстрировать какой нибудь спеціальный предметъ, то вѣроятно природа этого предмета заставитъ его измѣнить форму его произведенія. Это часто

встрѣчается въ вокальной и еще чаще въ драматической музыкѣ, гдѣ слова сильно вліяютъ на ея форму.

17. Теперь мы приступимъ къ изученію музыкальныхъ формъ, начиная съ простѣйшей; но раньше намъ необходимо будетъ довольно долго остановиться на вопросѣ о ритмѣ.

ГЛАВА II.

Ритмъ: предложенія и періоды.

18. Построеніе музыкальныхъ произведеній и построеніе стихотвореній во многомъ аналогичны, и примѣры, даваемые поэзіей, могутъ въ значительной мѣрѣ облегчить учащемуся пониманіе ритма.

19. Всякій знаетъ, что по формѣ поэзія отличается отъ прозы только тѣмъ, что въ поэзіи ударенія и окончанія стиховъ (или каденціи) возвращаются черезъ болѣе или менѣе правильные промежутки, чего въ прозѣ не бываетъ. Для примѣра вспомнимъ какіе нибудь извѣстные стихи [1]). При чтеніи ихъ чувствуется, что ударенія правильно возвращаются на тѣ-же слоги по порядку [2]), а въ концѣ стиха чувствуется остановка—каденція, которая еще подчеркивается рифмой.

20. Однако рифма не есть необходимость въ поэзіи, и каденція явственно чувствуется и безъ ея помощи. [3]). Правильно комбинированная послѣдовательность удареній (акцентовъ), и въ меньшей мѣрѣ, каденцій, дѣлаетъ то, что данное произведеніе есть стихотвореніе, а не проза.

21. Мы только что сказали: „послѣдовательность удареній и въ меньшей мѣрѣ каденцій". Едва-ли надо напомнить учащемуся, что нѣтъ никакой необходимости въ томъ, чтобы всѣ стихи той или другой поэмы были бы одной длины; примѣры стихотвореній, состоящихъ изъ стиховъ разной длины, общеизвѣстны. Ударенія также могутъ быть не только черезъ слогъ, но и черезъ каждые два слога. [4]) Тѣ части стиха, на которыя онъ раздѣляется удареніями, называются *стопами*. Иногда въ одномъ и томъ-же стихѣ можно встрѣтить стопы въ два слога и стопы въ три слога.

Итакъ вполнѣ необходима только нѣкоторая система въ расположеніи удареній и каденцій; въ полномъ же единообразіи нѣтъ никакой необходимости.

22. Всякая музыка, даже простѣйшая, подобна поэзіи въ томъ, что и она требуетъ правильности въ удареніяхъ и систематичности въ каденціяхъ. Относительно удареній въ музыкѣ мы должны быть строже, чѣмъ въ поэзіи, такъ какъ за очень рѣдкими исключеніями, ударенія возвращаются черезъ совершенно правильные промежутки впродолженіе всего музыкальнаго произведенія. Въ музыкѣ только речитативъ, т. е. простая декламація, которая поется, а не говорится, является аналогіей прозѣ; нѣчто подобное мы встрѣчаемъ еще развѣ въ церковномъ пѣніи, въ тѣхъ возгласахъ, которыми сопровождается богослуженіе.

---

1). Авторъ для примѣра приводитъ стихотвореніе Лонгфелло: „Excelsior". Русскіе стихи, какъ метрическіе, еще болѣе ритмичны, чѣмъ англійскіе—силлабическіе.
Возьмемъ для примѣра „Пророкъ" Пушкина.

Духовной жаждою томимъ
Въ пустынѣ мрачной я влачился
И шестикрылый серафимъ
На перепутьи мнѣ явился.

2). Въ данномъ случаѣ черезъ слогъ.

3). Напримѣръ: Невольно къ этимъ грустнымъ берегамъ
Меня влечетъ невѣдомая сила.
Знакомыя, печальныя мѣста! и т. д.
При чтеніи невольно чувствуется конецъ и начало каждаго стиха.
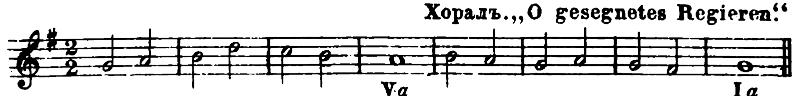
4). Какъ напримѣръ въ стихѣ:
Какъ нынѣ сбирается вѣщій Олегъ....

Примѣчаніе переводчика.

23. Покончивъ съ вопросомъ объ аналогіи между поэзіей и прозой и приступая къ вопросу о ритмѣ, мы предполагаемъ въ учащемся основательное знаніе ученія о каденціяхъ; если-же его понятія по этому предмету нѣсколько неясны, мы совѣтуемъ ему освѣжить свою память. Такъ какъ вопросъ о ритмѣ есть вопросъ о положеніи каденцій, то пониманіе каденцій является совершенной нобходимостью.

24. Возьмемъ для перваго примѣра начало извѣстнаго хорала:

Хоралъ. „O gesegnetes Regieren!"
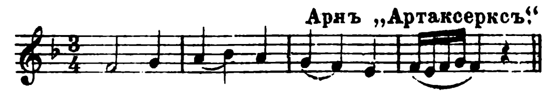


Это самый простой образецъ ритма. Весь отрывокъ содержитъ 8 тактовъ съ половинной каденціей на четвертомъ тактѣ и съ полной каденціей въ концѣ. Такая музыкальная мысль, кончающаяся полной каденціей и подраздѣленная въ серединѣ какой либо каденціей по крайней мѣрѣ на двѣ части, называется *періодомъ.*

25. Если мы подвергнемъ анализу этотъ періодъ, то увидимъ, что онъ естественно подраздѣляется на двѣ равныя части половинной каденціей, и что каждая половина имѣетъ четыре ударенія или акцента. Такимъ образомъ каждая половина этого періода соотвѣтствуетъ одному стиху въ поэзіи [1]).

Въ громадномъ большинствѣ музыкальныхъ періодовъ число удареній, а слѣдовательно тактовъ, является кратнымъ двухъ, и періоды состоятъ изъ 4-хъ, 8 или 16-ти тактовъ. Дальше мы увидимъ, что періоды могутъ быть и другой длины; но это будетъ исключеніе.

26. Причиной почти исключительнаго преобладанія надъ остальными формами двутактнаго ритма или кратнаго двухъ, является естественное чувство, требующее равновѣсія между частями. Простой опытъ убѣдитъ въ этомъ учащагося: пусть онъ послушаетъ какой нибудь звукъ, повторяемый черезъ правильные промежутки, какъ напр. тиканіе часовъ или пульсаціи паровой машины. Онъ невольно уличитъ себя въ томъ, что онъ ихъ считаетъ по два и по четыре. Безъ нѣкотораго мысленнаго усилія, онъ не можетъ представить себѣ эти звуки распадающимися на группы въ три звука каждая, и даже если онъ постарается это представить себѣ, то затѣмъ, какъ только его вниманіе будетъ отвлечено, эти звуки опять будутъ слышаться по два. Мы не можемъ удержаться отъ того, чтобы на одномъ ударѣ маятника слышать удареніе, а на другомъ не чувствовать его, хотя бы оба звука были какъ разъ одной и той-же силы. И что вѣрно по отношенію къ тиканію часовъ, то вполнѣ приложимо и къ музыкальной формѣ. Послѣ извѣстнаго положенія (thesis) мы требуемъ соотвѣтственнаго отвѣта — противоположенія (antithesis); точно также самое короткое стихотвореніе требуетъ непремѣнно двухъ строчекъ. Пусть читатель сравнитъ тѣ двѣ мелодіи, которыя приведены въ §§ 8 и 10-мъ, и удостовѣрится въ томъ, насколько первая удовлетворяетъ его, потому что на первые 8 тактовъ ея отвѣчаютъ другіе 8 тактовъ, и насколько вторая не удовлетворяетъ его; и это происходитъ потому, что отвѣтомъ на 5 тактовъ служатъ 9 тактовъ. Ни одно отдѣльное предложеніе, даже кончающееся полной каденціей, не можетъ составить *період*а, потому что невольное требованіе отвѣта, когда его нѣтъ, оставляетъ въ насъ чувство неудовлетворенности. Слѣдующій примѣръ это поясняетъ:

Арнъ „Артаксерксъ"
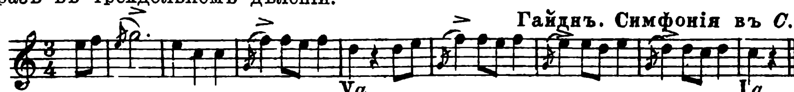


Здѣсь, несмотря на полную каденцію въ концѣ, мы ясно чувствуемъ,

1) Знаки подъ нотами указываютъ на гармонію послѣднихъ нотъ каденцій, римская цифра означаетъ ступень, на которой построенъ аккордъ; буква—положеніе аккорда.

что что-то должно за этимъ слѣдовать. Одно предложеніе само по себѣ такъ же несостоятельно, какъ одна половина ножницъ безъ другой половины.

27. Теперь дадимъ другой примѣръ 8-ми тактнаго періода—на этотъ разъ въ трехдольномъ дѣленіи.
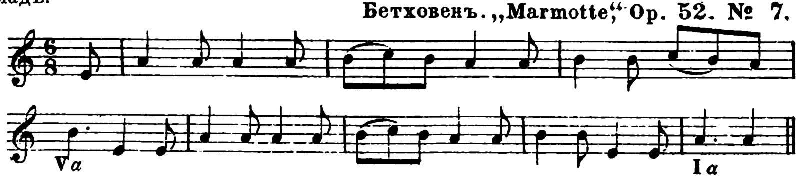
Гайднъ. Симфонія въ *C*.



Кромѣ того, что здѣсь ударенія приходятся черезъ каждые три а не черезъ каждые два удара, и что этотъ періодъ начинается съ ноты, лишенной ударенія, онъ по своему построенію совершенно подобенъ приведенному въ предыдущемъ примѣрѣ. Мы находимъ въ немъ половинную каденцію на четвертомъ тактѣ и полную каденцію на восьмомъ. Тѣ половины, на которыя дѣлится періодъ срединной [1]) каденціей, называются предложеніями. Итакъ періодъ прежде всего неизмѣнно распадается на предложенія. Обыкновенно такіе краткіе періоды, какіе мы привели, содержатъ въ себѣ по два предложенія. Въ болѣе длинныхъ періодахъ мы часто встрѣчаемся съ большимъ числомъ ихъ; но объ этомъ будетъ сказано далѣе.

28. Слѣдующій отрывокъ даетъ намъ то-же построеніе въ минорномъ ладѣ.
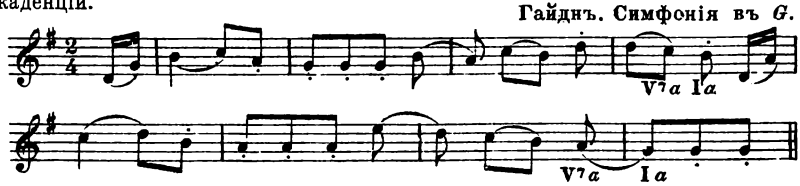
Бетховенъ. „Marmotte,“ Op. 52. № 7.



Въ этомъ примѣрѣ мы опять встрѣчаемъ половинную каденцію, оканчивающую первое предложеніе на пятомъ ударѣ четвертаго такта. Кромѣ того здѣсь мы видимъ примѣръ того, что стихотворцы называютъ „женскимъ окончаніемъ,“ т. е. мы имѣемъ окончаніе стиха (а на музыкальномъ языкѣ „предложенія“) на слабой нотѣ, слѣдующей за той сильной нотой, на которую долженъ былъ бы прійтись послѣдній аккордъ каденціи. Такія женскія окончанія очень употребительны, какъ въ предложеніяхъ, такъ и въ періодахъ.

29. Совсѣмъ не необходимо, чтобы первое предложеніе кончалось непремѣнно половинной каденціей, какъ въ выше приведенныхъ примѣрахъ. Здѣсь можетъ быть примѣнена всякая форма срединной каденціи. Мы дадимъ нѣсколько примѣровъ наиболѣе употребительныхъ такихъ каденцій.

Гайднъ. Симфонія въ *G*.
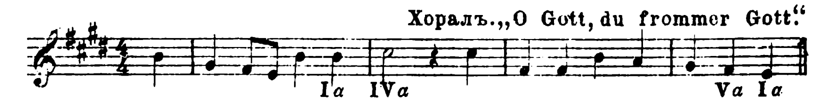


Здѣсь каденція на четвертомъ тактѣ есть каденція на тоникѣ (V^7a Ia), но впечатлѣніе полной законченности здѣсь избѣгается тѣмъ, что терція тоническаго аккорда находится наверху.

1) Срединной каденціей Праутъ называетъ всякую каденцію, находящуюся *посреди* періода, а не въ концѣ его; такая каденція можетъ быть половинной, несовершенной, ложной и даже полной каденціей (*примѣч. переводчика*).

30. Въ слѣдующемъ отрывкѣ первое предложеніе кончается терціей субдоминанты.

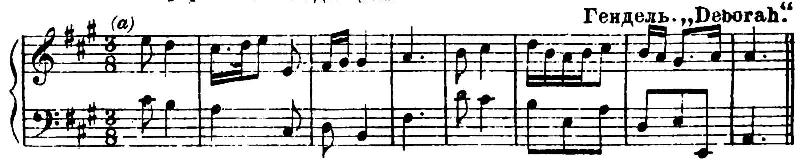
Хоралъ. „O Gott, du frommer Gott."



Гармонизація послѣднихъ нотъ предложенія выражается такъ: Ia, IVa. Замѣтимъ, что здѣсь весь періодъ содержитъ въ себѣ только 4 такта вмѣсто восьми, какъ мы это видѣли ранѣе, а каждое предложеніе— только два такта, вмѣсто четырехъ. Это происходитъ отъ того, что нашъ отрывокъ написанъ въ четырехдольномъ времени, а не въ двудольномъ; каждый тактъ здѣсь имѣетъ по два ударенія, а не по одному; такимъ образомъ общее число всѣхъ удареній остается то-же, что и въ предыдущихъ примѣрахъ. Мы впослѣдствіи вернемся къ этому важному вопросу.
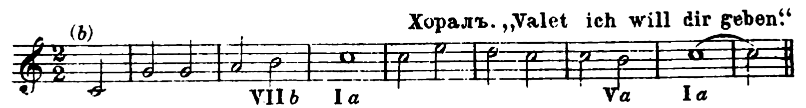
31. Теперь мы дадимъ примѣръ періода, первое предложеніе котораго оканчивается прерванной каденціей.

Гендель. „Deborah."



Мы здѣсь дали вмѣстѣ съ мелодіей Генделя также и его басъ, потому что иначе первое предложеніе могло бы быть гармонизировано съ полной каденціей на 4-омъ тактѣ; но если бы даже гармонизація этого періода была такова, всетаки мы не имѣли бы два короткихъ періода въ четыре такта каждый, такъ какъ всякій періодъ долженъ заключать въ себѣ по крайней мѣрѣ два предложенія (§ 24), а имѣли бы только одинъ періодъ съ двумя полными каденціями въ концѣ каждаго предложенія. Такое построеніе возможно напр. въ слѣдующемъ хоралѣ:
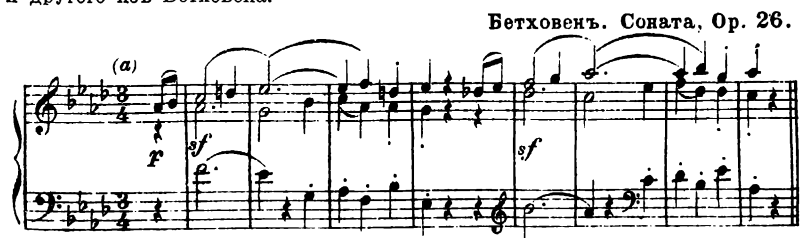
Хоралъ. „Valet ich will dir geben."
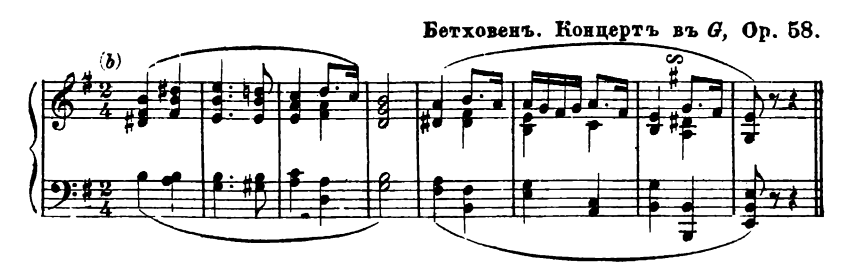


Здѣсь мы поставили наилучшую гармонію для каденцій. Гораздо лучше *h* въ 3-емъ тактѣ разсматривать, какъ принадлежащее къ аккорду VII*b*, чѣмъ взять въ концѣ каждаго предложенія Va Ia, хотя и то и другое возможно.

32. Мы только что сказали, что первое предложеніе въ періодѣ можетъ кончиться полной каденціей. Но когда это случается, мы обыкновенно находимъ, что въ такой періодъ введена модуляція, и что первое предложеніе кончается не въ томъ строѣ, въ какомъ кончается второе. Самой обычной модуляціей въ короткомъ предложеніи является модуляція въ строй доминанты, если вещь написана въ мажорѣ, и въ параллельный мажорный строй, если она написана въ минорѣ. Дадимъ примѣры и того и другого изъ Бетховена.

Бетховенъ. Соната, Op. 26.
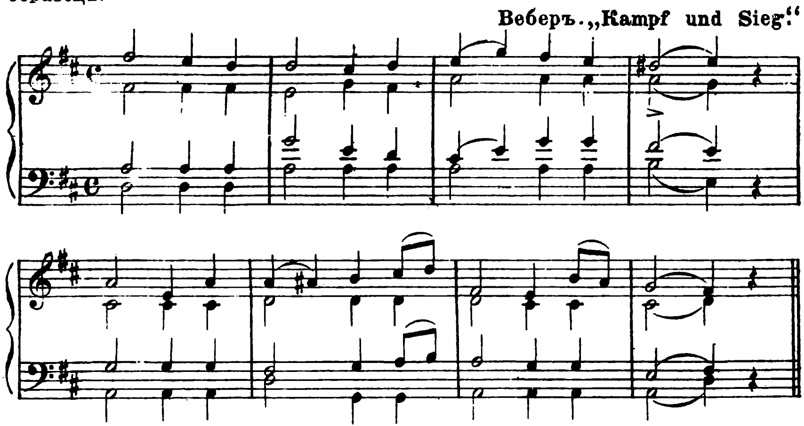


Бетховенъ. Концертъ въ *G*, Op. 58.



33. Какъ примѣръ менѣе обыкновенной модуляціи, даемъ слѣдующій образецъ.
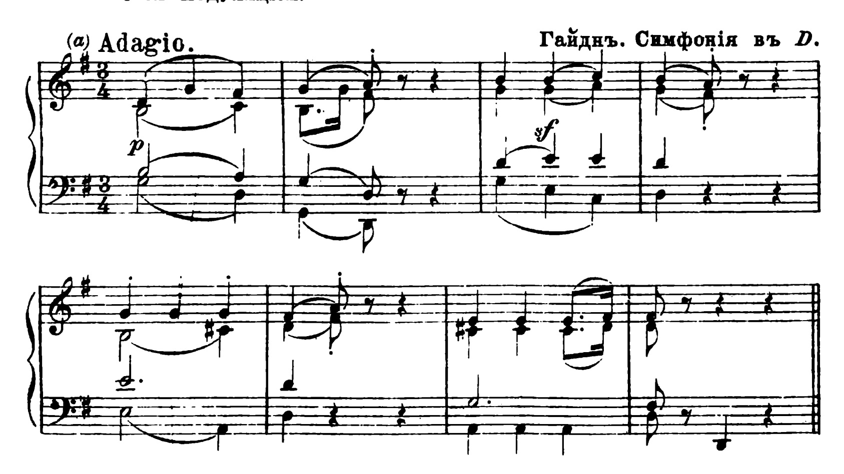
Веберъ. „Kampf und Sieg."
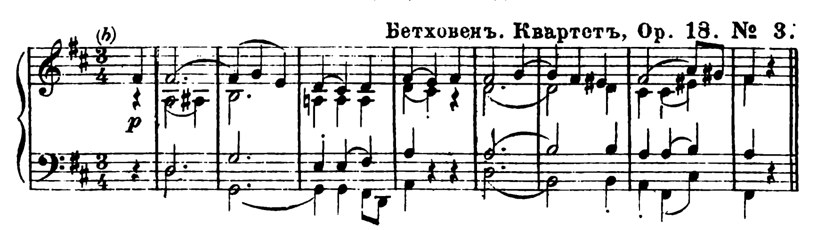


Модуляція сдѣлана въ параллельный миноръ субдоминанты. Слѣдуетъ также замѣтить, что заключеніе періода здѣсь менѣе опредѣленно, чѣмъ въ предыдущихъ примѣрахъ, отчасти потому, что оно оканчивается терціей трезвучія въ верхнемъ голосѣ, а еще больше потому, что тоническій аккордъ здѣсь замедленъ женскимъ окончаніемъ, о которомъ говорено выше.

34. Нерѣдко весь періодъ (служащій началомъ какой-нибудь пьесы) оканчивается модуляціей.
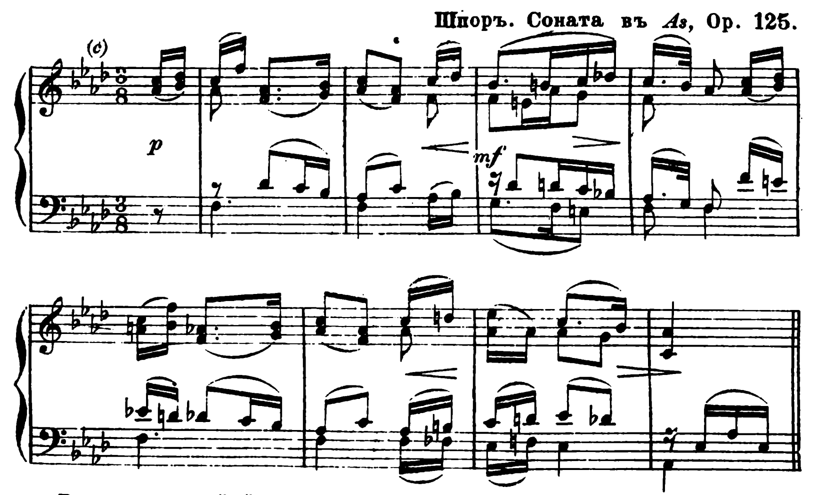
Гайднъ. Симфонія въ *D*.



Здѣсь первое предложеніе кончается половинной каденціей на тоникѣ, а періодъ кончается полной каденціей на доминантѣ.
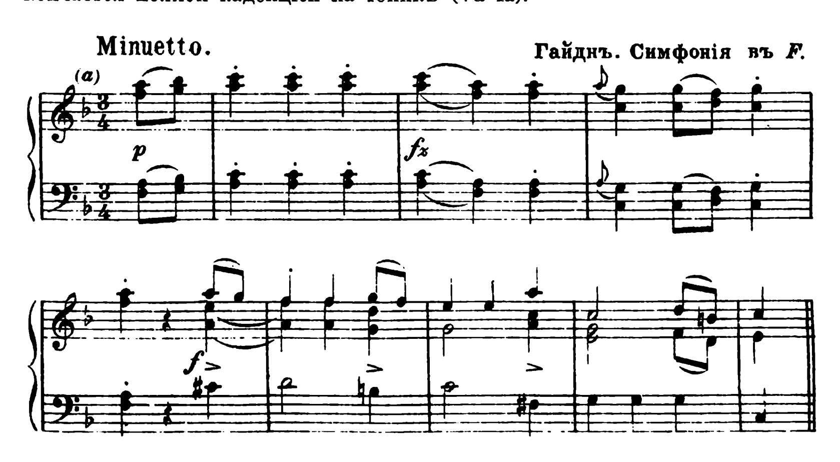


Въ этомъ періодѣ первое предложеніе кончается также половинной каденціей, а второе (что случается не такъ часто) полной каденціей въ параллельномъ минорѣ доминантоваго строя.
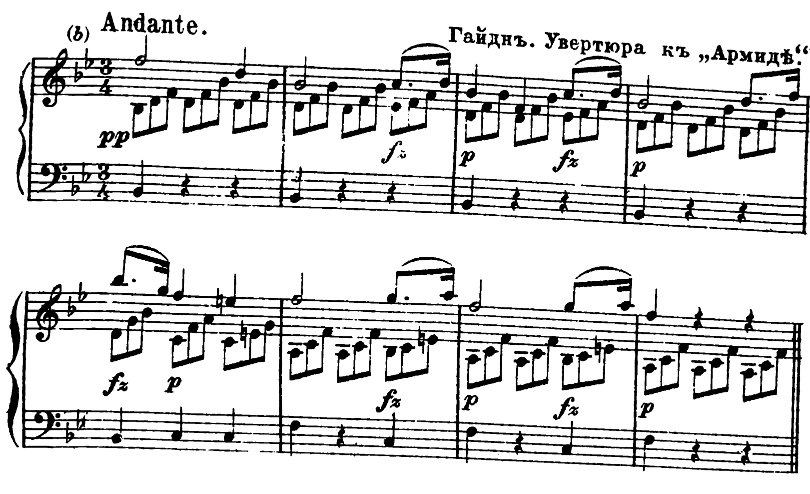


Въ этомъ примѣрѣ, написанномъ въ минорѣ, первое предложеніе оканчивается несовершенной каденціей на тоникѣ, а весь періодъ оканчивается полной каденціей въ параллельномъ мажорѣ.

35. Когда періодъ оканчивается модуляціей, иногда первое предложеніе кончается полной каденціей на тоникѣ (Va Ia).



Здѣсь второе предложеніе начинается проходящей модуляціей въ параллельный миноръ. Вообще, когда первое предложеніе кончается полной каденціей, обыкновенно терція тоническаго трезвучія находится въ верхнемъ голосѣ, съ цѣлью помѣшать впечатлѣнію полной оконченности, производимому аккордомъ съ основнымъ тономъ въ верхнемъ голосѣ. Впрочемъ, иногда но много рѣже, тоника бываетъ и въ верхнемъ голосѣ, какъ это видно изъ слѣдующаго:
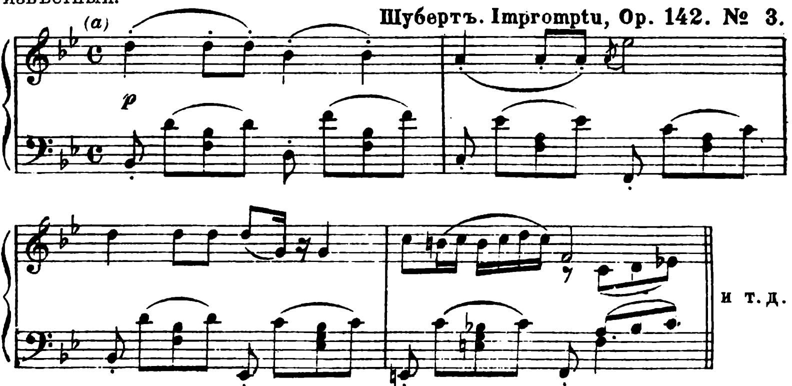


25355

36. Мы видѣли въ § 30 періодъ, состоящій только изъ 4-хъ тактовъ, раздѣленный на два двухтактныхъ предложенія, и мы объяснили это тѣмъ, что нашъ примѣръ былъ написанъ въ четырехдольномъ времени, при которомъ каждый тактъ имѣетъ не одинъ акцентъ, а два. Въ самомъ дѣлѣ, каждый тактъ четырехдольнаго времени $\left(\frac{4}{4}\right)$ представляетъ изъ себя два соединенныхъ такта двудольнаго времени $\left(\frac{2}{4}\right)$; это есть *сложное* время. Въ англійской литературѣ терминъ „сложное время" обыкновенно прилагается только къ тактамъ, разлагающимся на два или болѣе такта *трехдольнаго* дѣленія, и даже часто встрѣчается такое опредѣленіе: сложнымъ временемъ называется такое время, при которомъ каждое дѣленіе такта приходится на ноту съ точкой. Нѣмецкое опредѣленіе, называющее сложнымъ временемъ такое, при которомъ тактъ можетъ быть разложенъ на два или нѣсколько тактовъ меньшаго размѣра, намъ кажется болѣе точнымъ: и въ самомъ дѣлѣ, для настоящаго пониманія ритма необходимо во многихъ случаяхъ разсматривать четырехдольное дѣленіе, какъ сложное время. Дѣло въ томъ, что въ каждомъ тактѣ четырехдольнаго времени оба ударенія не одинаковой силы. Всякій начинающій ученикъ знаетъ, что въ $\frac{4}{4}$ времени на первое дѣленіе такта приходится одно болѣе сильное удареніе, а на третье дѣленіе приходится другое, болѣе слабое удареніе; это необходимо помнить для того, чтобы въ сложномъ времени ставить каденціи на надлежащія мѣста.

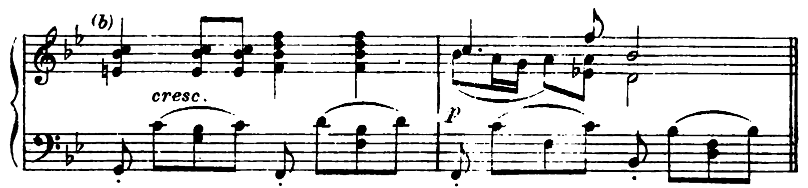
37. Учащійся знаетъ, или долженъ знать, что въ простомъ времени послѣдній аккордъ въ каденціи долженъ приходиться на сильное время. Главнымъ исключеніемъ изъ этого представляются „женскія окончанія," о которыхъ мы говорили въ § 33-мъ. Если мы находимъ въ сочиненіяхъ великихъ композиторовъ многочисленные случаи, когда конечный аккордъ падаетъ на третье, а не на первое дѣленіе въ четырехдольномъ времени, то это происходитъ въ большинствѣ случаевъ отъ того, что черезъ всю пьесу тактовыя линіи поставлены неправильно. Это бываетъ

отъ невниманія композиторовъ, которые не заботятся о томъ, приходится ли каденція на сильное время или на слабое, разъ она совпадаетъ съ какимъ нибудь удареніемъ. Какъ примѣръ этому приведемъ Impromptu Шуберта въ B-dur, примѣръ столь-же поразительный, сколь и общеизвѣстный.
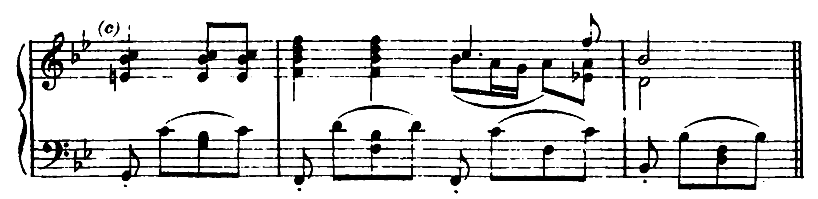
Шубертъ. Impromptu, Op. 142. № 3.



Здѣсь всѣ каденціи приходятся на третій ударъ такта; но если мы напишемъ эту пьесу такъ, чтобы она начиналась полутактомъ,—этого не будетъ, и каденціи окажутся размѣщенными правильно. Это особенно ясно доказывается финальной каденціей на 15-мъ и 16-мъ тактахъ:



То, что здѣсь написано, не можетъ быть правильно, такъ какъ это нарушаетъ одно изъ строжайшихъ правилъ относительно употребленія квартсекстъ-аккорда,—то правило, по которому квартсекстъ-аккордъ не долженъ стоять на болѣе слабомъ времени, чѣмъ аккордъ, построенный на томъ же басѣ и слѣдующій за нимъ. Если мы измѣнимъ тактовыя подраздѣленія,—это мѣсто дѣлается сразу понятнымъ и правильнымъ.
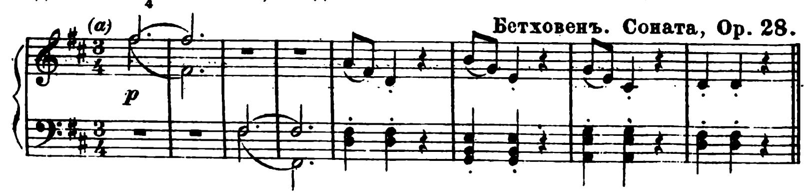


Такіе случаи неправильныхъ тактовыхъ дѣленій при сложномъ времени далеко не единичны. Д. Риманъ въ своемъ „Catechismus der Phrasierung" доказываетъ, что весь Ноктюрнъ въ *Es* Шопена (Op. 9 № 2) невѣрно подраздѣленъ на такты.

38. Мы только что сказали, что каждый тактъ четырехдольнаго дѣленія состоитъ изъ двухъ спаренныхъ тактовъ двудольнаго дѣленія. Мы знаемъ, что тактъ четырехдольнаго времени имѣетъ сильное удареніе на первомъ ударѣ, и болѣе слабое—на 3-мъ. Это приводитъ насъ къ слѣдующему важному положенію. „Всякій музыкальный періодъ, или даже часть его, состоитъ изъ чередованія тактовъ облеченныхъ удареніемъ съ тактами, лишенными ударенія—изъ чередованія тяжелыхъ и легкихъ тактовъ"
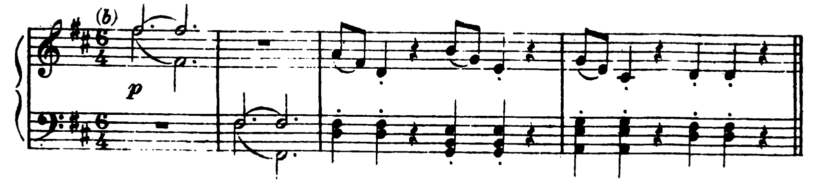
Въ большинствѣ случаевъ, чередованіе это правильно, т. е. за тяжелымъ тактомъ слѣдуетъ легкій и т. д., что, какъ мы видѣли (§ 26), есть вообще самое естественное расположеніе ударепій. Исключенія изъ этого правила будутъ разсмотрѣны нами въ другой главѣ, а пока мы ограничимся разсмотрѣніемъ только тѣхъ періодовъ, въ которыхъ ударенія чередуются совершенно правильно.

39. При изслѣдованіяхъ различныхъ ритмовъ очень важно, и даже необходимо умѣть съ увѣренностью опредѣлять, какіе такты въ данномъ предложеніи или періодѣ—тяжелые, т. е. приходятся на сильное время и какіе—легкіе, т. е. приходятся на слабое время. Для этого мы должны руководиться слѣдующимъ простымъ правиломъ:—тактъ, въ которомъ находится каденція, оканчивающая періодъ, является тяжелымъ тактомъ (кромѣ женскихъ окончаній); затѣмъ въ громадномъ большинствѣ случаевъ слѣдуетъ отъ этого такта отсчитать назадъ такты даннаго періода черезъ одинъ вплоть до начала; на эти такты будутъ падать ударенія, и слѣдовательно это будутъ тяжелые такты.

40. Примѣръ вполнѣ пояснитъ намъ это правило. Мы беремъ Scherzo Бетховена; темпъ здѣсь настолько быстръ, что вопросъ о второстепенныхъ удареніяхъ въ предѣлахъ каждаго такта, могущій явиться при болѣе медленномъ $\frac{3}{4}$-мъ темпѣ, въ данномъ случаѣ насъ не затрудняетъ.
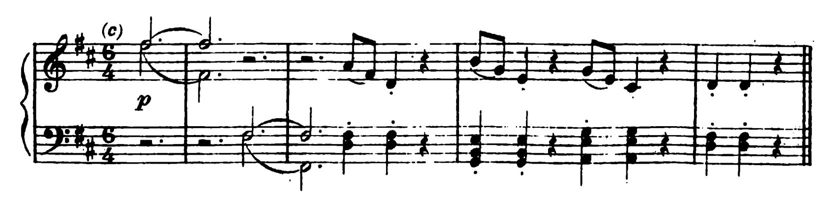


Это мѣсто такъ же, какъ и все скерцо, многіе играютъ неправильно, дѣлая удареніе на первомъ тактѣ. Почти невозможно сыграть это скерцо, не ударяя нѣкоторые такты сильнѣе, чѣмъ другіе, что учащійся легко можетъ провѣрить, сыгравъ его самъ. Чтобы узнать на какіе такты правильно было бы ставить ударенія, мы соединимъ два такта въ одинъ и напишемъ это скерцо въ $\frac{6}{4}$-мъ времени, дающемъ намъ два ударенія въ каждомъ тактѣ,—одно болѣе сильное, другое болѣе слабое. Если мы поставимъ ударенія на 1-й, 3-й, 5-й и 7-й такты, то мы получимъ слѣдующее:
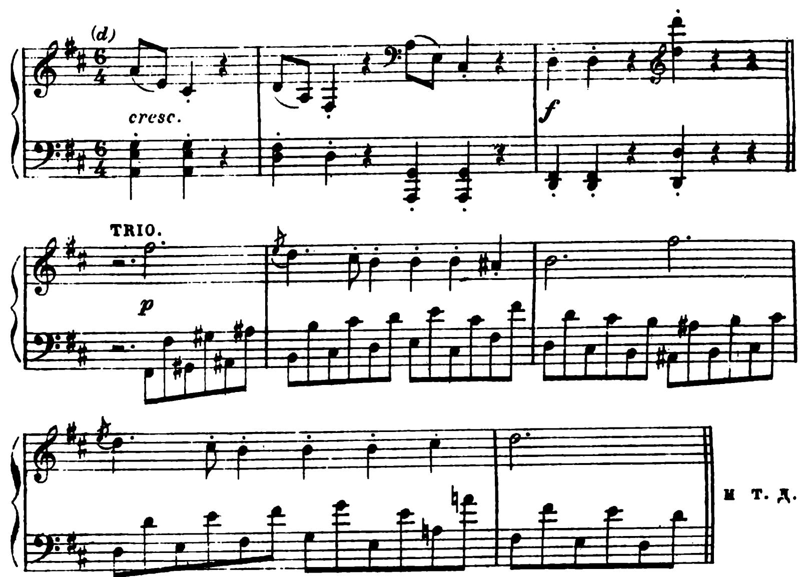


Здѣсь мы ясно видимъ, что каденція поставлена невѣрно, такъ какъ доминанта приходится на тяжелый тактъ, а тоника на легкій; очевидно, что при правильномъ пониманіи надо поставить удареніе на 2-й, 4-й, 6-й и 8-й такты.

Тогда получается слѣдующее:



Теперь мы имѣемъ совершенно удовлетворительную форму. Если учащійся проиграетъ все скерцо, ставя ударенія такъ, какъ мы указали, то онъ почувствуетъ, что вездѣ каденціи будутъ стоять правильно. Тогда мы увидимъ, что тактъ съ паузой, стоящій передъ тріо, является необходимостью для сохраненія ритма. Напишемъ послѣдніе 6 тактовъ скерцо и начало тріо въ шестичетвертномъ времени.
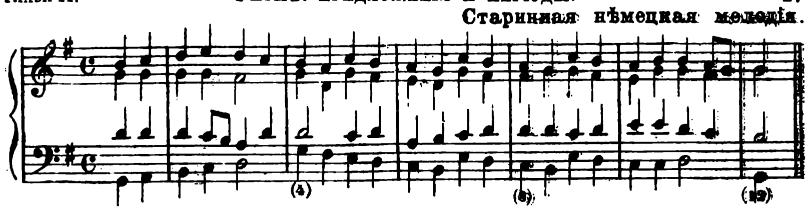


Очевидно, что если мы иначе поставимъ ударенія, каденціи впродолженіе всей пьесы будутъ стоять неправильно. Между прочимъ мы должны упомянуть, что $\frac{6}{4}$-ое время „есть *сложное трехдольное* дѣленіе", такъ какъ оно происходитъ отъ спариванія двухъ тактовъ трехдольнаго времени, тогда какъ $\frac{4}{4}$-ое или $\frac{4}{8}$-ое время, происходящія отъ спариванія двухъ тактовъ двудольнаго времени, мы называемъ сложнымъ двудольнымъ временемъ.

41. Можно бы привести еще много примѣровъ, уясняющихъ насколько важно различать тяжелые и легкіе такты. Мы обращаемъ вниманіе учащагося на слѣдующіе особенно разительные примѣры: — скерцо двухъ Бетховенскихъ сонатъ—въ *C*, Op. 2, № 3 и въ *Es*, Op. 27, № 1; неправильныя ударенія въ этихъ пьесахъ совершенно испортили бы производимое ими впечатлѣніе. Въ томъ и другомъ случаѣ можно узнать, гдѣ надо ставить правильныя ударенія, отсчитывая такты черезъ одинъ назадъ отъ каденціи. Впрочемъ, слѣдуетъ присовокупить, что не всякая музыкальная пьеса такъ легко объясняется и, какъ мы увидимъ далѣе, встрѣчаются болѣе сложные ритмы, но наше простое правило достаточно для большинства случаевъ, особенно для старой музыки.

42. Теперь мы переходимъ къ періодамъ, содержащимъ болѣе двухъ предложеній или болѣе 8 простыхъ или 4 сложныхъ тактовъ,—періодамъ, подлежащимъ однако ясному подраздѣленію на четырехтактныя предложенія. Періоды, состоящіе изъ трехъ предложеній, не такъ часто встрѣчаются, какъ періоды состоящіе изъ четырехъ предложеній по всѣмъ вѣроятіямъ потому, что третье предложеніе не уравновѣшивается послѣдующимъ предложеніемъ, и свойственное намъ чувство пропорціональности не вполнѣ удовлетворяется. Тѣмъ не менѣе можно найти многочисленные примѣры и такихъ періодовъ; такъ напр. англійскій гимнъ „God save the Queen" состоитъ изъ трехъ двутактныхъ предложеній. Хорошимъ примѣромъ можетъ служить слѣдующая старинная германская мелодія неизвѣстнаго автора:
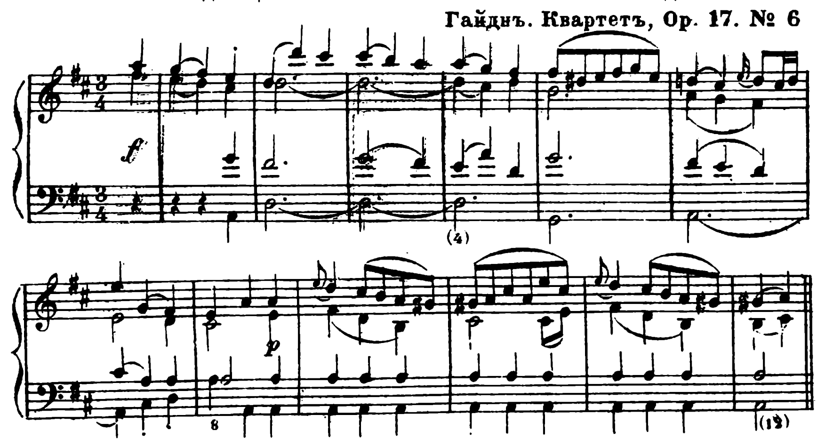
Старинная нѣмецкая мелодія.



Вся вещь въ сущности состоитъ изъ 12-ти тактовъ, или изъ 6-ти сложныхъ тактовъ съ двумя удареніями каждый. Поэтому мы, относясь къ этому періоду, какъ къ 12-ти-тактному, поставимъ цыфры на тѣхъ тактахъ, на которыхъ стоятъ каденціи. Первое четырехтактное предложеніе оканчивается несовершенной половинной каденціей на секстъ-аккордѣ, второе на восьмомъ тактѣ — несовершенной каденціей на тоническомъ секстъ-аккордѣ, и третье—полной каденціей на тоникѣ.

43. Нашъ слѣдующій примѣръ взятъ изъ квартета Гайдна.
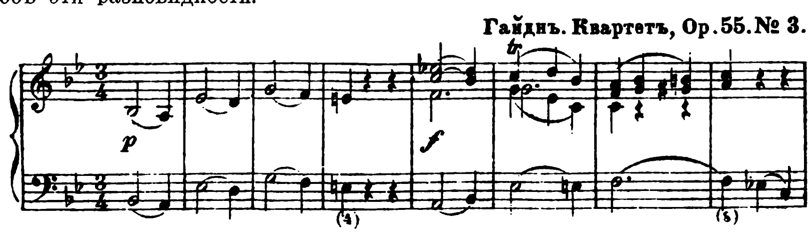
Гайднъ. Квартетъ, Ор. 17. № 6
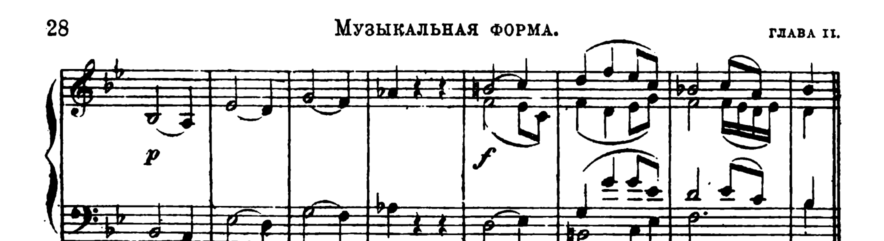


На четвертомъ тактѣ мы видимъ полную каденцію на тонической педали. Чувство оконченности здѣсь избѣгнуто двумя способами: 1) тѣмъ, что терція тоническаго трезвучія находится вверху (§ 35) и 2) женскимъ окончаніемъ (§ 28), замедляющимъ появленіе тоническаго аккорда до слабаго времени такта. Въ 8-мъ тактѣ мы находимъ обыкновенную половинную каденцію, причемъ оба аккорда находятся въ ихъ основномъ положеніи, и періодъ оканчивается въ доминантовомъ строѣ полной каденціей на тонической педали.
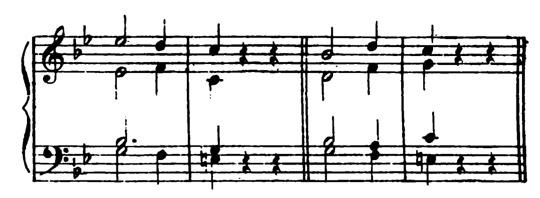
44. Періоды изъ четырехъ предложеній гораздо болѣе обыкновенны, чѣмъ періоды изъ трехъ предложеній. Въ нихъ мы находимъ полную симметрію, такъ какъ на первое предложеніе отвѣчаетъ второе, а на третье —четвертое или, что также часто встрѣчается, на первое предложеніе отвѣчаетъ третье, а на второе— четвертое. Наши примѣры укажутъ на обѣ эти разновидности.

Гайднъ. Квартетъ, Ор.55.№ 3.





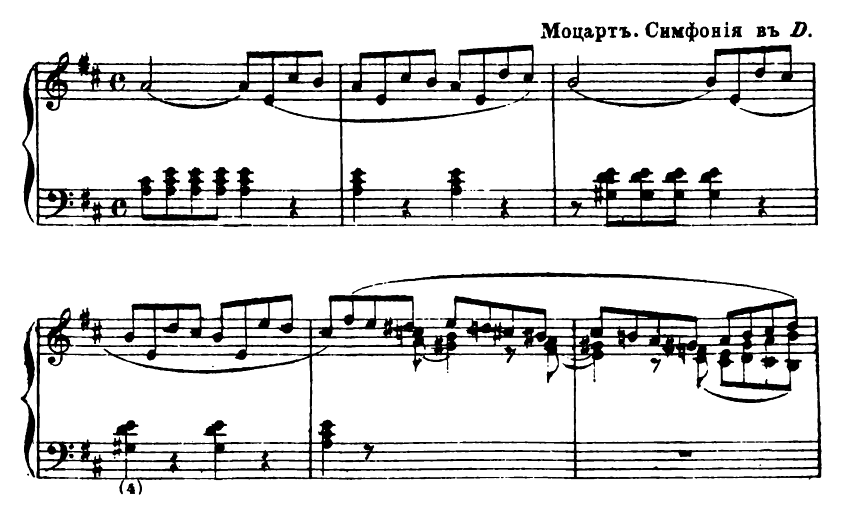
Здѣсь первое и третье—четырехтактныя предложенія ясно опредѣлены послѣдующими тактами. Первое и третье написаны въ унисонѣ. Въ этихъ случаяхъ надо подумать о подразумѣваемой гармоніи; *e* въ четвертомъ тактѣ есть или вводный тонъ въ строѣ *F* или хроматически измѣненная терція трезвучія на 2-й ступени въ строѣ *B*. Такъ какъ за ней непосредственно слѣдуетъ *es*, то послѣднее наше предложеніе—вѣрно, и подразумѣваемая гармонія 3-го и 4-го тактовъ вѣроятно должна быть чѣмъ-нибудь вродѣ слѣдующаго:
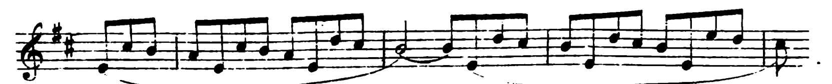


Хотя такое послѣдованіе не можетъ назваться ни каденціей въ строѣ *B*, ни несовершенной каденціей въ *F* и хотя строй *F* не подтверждается послѣдующимъ, однако это мѣсто имѣетъ достаточно каденціальный характеръ для того, чтобы обозначить раздѣленіе на предложенія. Сказанное въ равной мѣрѣ относится къ отвѣчающему предложенію (такты 9—12). Здѣсь *as* является въ качествѣ субмедіанты отъ *C-moll*, такъ какъ четвертое предложеніе несомнѣнно начинается въ этомъ строѣ. Половинной каденціи на 8-мъ тактѣ отвѣчаетъ полная каденція на 16-мъ тактѣ, оканчивающая весь періодъ, построеніе котораго вполнѣ симметрично.

45. Слѣдующій примѣръ нѣсколько сложнѣе.
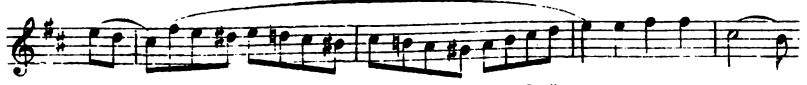
Моцартъ. Симфонія въ *D*.



Весь періодъ здѣсь очевидно кончается полной каденціей на 16-мъ тактѣ, и не менѣе очевидно дѣлится по серединѣ на двѣ части половинной каденціей съ женскимъ окончаніемъ. Настолько онъ построенъ совершенно правильно. Но если мы будемъ искать дальнѣйшія подраздѣленія, то увидимъ, что на 4-мъ и 12-мъ тактахъ нѣтъ каденцій, такъ какъ септаккордъ на доминантѣ не даетъ еще каденціи. Очевидно подраздѣленіе приходится на разрѣшеніе этихъ диссонансовъ т. е. на 5-й и 13-й такты, такъ что обѣ половины періода какъ будто подраздѣляются на неравныя части—на 5 и 3 такта. Но какъ мы это узнаемъ изъ слѣдующей главы, первая нота мелодіи здѣсь не входитъ въ составъ предложенія, которое въ дѣйствительности начинается съ шестой восьмой *e* и продолжается до первой ноты пятаго такта. Предложеніе состоитъ изъ слѣдующаго ряда звуковъ:



Оно имѣетъ четыре ударенія. Второе предложеніе начинается въ концѣ перваго и пятый тактъ является одновременно послѣднимъ тактомъ перваго предложенія и первымъ тактомъ второго. Второе предложеніе состоитъ изъ слѣдующаго:



Оно имѣетъ, какъ и первое, четыре ударенія. Здѣсь мы видимъ первый примѣръ совпаденія конца и начала двухъ предложеній, что случается очень нерѣдко и чему мы найдемъ многочисленные примѣры при разсмотрѣніи менѣе правильныхъ и болѣе сложныхъ ритмовъ. Такимъ образомъ вторая половина періода представляетъ настоящій противовѣсъ первой половинѣ.

46. Теперь дадимъ еще одну разновидность 16-ти тактнаго періода.

Вагнеръ. Тангейзеръ.

Здѣсь періодъ заканчивается на 16-мъ тактѣ, и здѣсь на 8-мъ тактѣ есть половинная каденція съ женскимъ окончаніемъ. Но если мы разсмотримъ эти двѣ половины, мы увидимъ, что тогда какъ первая раздѣляется на четвертомъ тактѣ неправильной каденціей—трезвучіемъ на второй ступени, слѣдующимъ за первымъ обращеніемъ тоники, вторая половина совсѣмъ не можетъ быть подраздѣлена, потому что въ ней нѣтъ ничего, что бы можно назвать удовлетворительной каденціей. Здѣсь мы имѣемъ другой, очень обыкновенный случай: на первую часть періода, подраздѣляющагося на два четырехтактныхъ предложенія, отвѣчаютъ восемь тактовъ, не поддающіеся подраздѣленію.
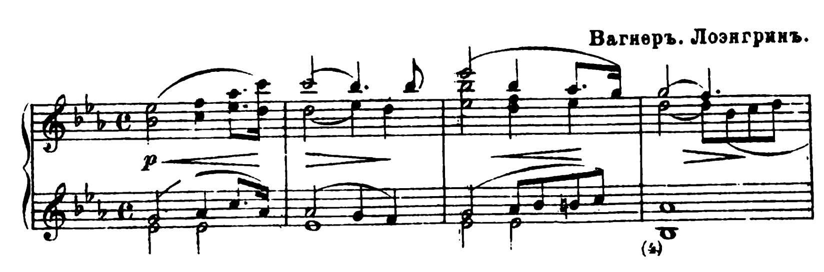
Построеніе всего періода совершенно правильно:
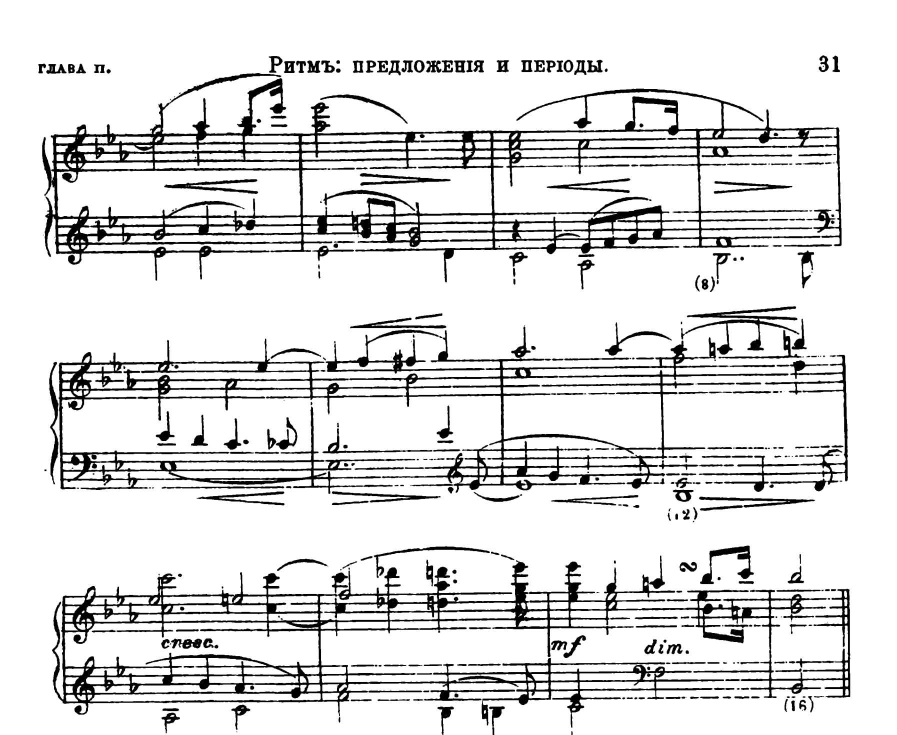
$$\overbrace{4+4}+8=16.$$

Но объ этомъ послѣ. Теперь мы только показываемъ разные роды правильно построенныхъ 16-тактныхъ періодовъ.

47. Нашъ послѣдній примѣръ—извѣстное мѣсто изъ Лоэнгрина.

Вагнеръ. Лоэнгринъ.





Если мы возьмемъ только мелодію верхняго голоса, то мы увидимъ, что она начинается двумя четырехтактными предложеніями, подобно предыдущему примѣру изъ Тангейзера; на эти восемь тактовъ отвѣчаютъ другіе восемь тактовъ,—не подлежащіе подраздѣленію. Въ этомъ оба примѣра похожи другъ на друга; но есть большая разница между ними въ томъ, что здѣсь окончанія предложеній на 4-мъ и 8-мъ тактахъ не такъ ясно выражены, такъ какъ въ половинныхъ каденціяхъ къ доминантамъ прибавлена септима.

Построеніе мелодіи не позволяетъ намъ предполагать, что тоническіе аккорды въ 5-мъ и 8-мъ тактахъ относятся къ предшествующимъ предложеніямъ, какъ мы это видѣли въ примѣрѣ изъ Моцарта (§ 45); и поэтому мы должны нашъ примѣръ разсматривать какъ шестнадцатитактный періодъ, отдѣльныя предложенія котораго связаны между собою тѣснѣе обыкновеннаго. Слѣдуетъ также замѣтить, что здѣсь *второе*, а не третье предложеніе отвѣчаетъ *первому*, какъ въ §§ 44, 45. Несмотря на отсутствіе настоящей каденціи на восьмомъ тактѣ, вообще слѣдуетъ называть такіе восемь тактовъ періодомъ, даже если они оканчиваются половинной каденціей, такъ какъ восьмитактное строеніе есть, какъ мы видѣли, нормальное строеніе; если-же мы таковымъ признавали бы то 8 тактовъ, то 16, то это сильно затруднило бы нашъ анализъ. [1]) Это слѣдуетъ помнить при чтеніи слѣдующихъ главъ этой книги.

48. Приведя достаточное число различныхъ примѣровъ, дающихъ возможность учащемуся постигнуть природу періодовъ съ правильнымъ ритмомъ, мы переходимъ къ дальнѣйшимъ подраздѣленіямъ періодовъ.
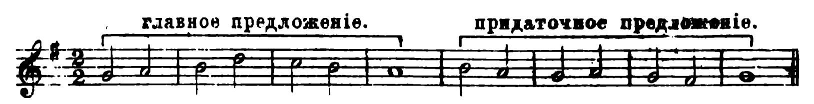
---

1) Такимъ образомъ то, что другими авторами, напримѣръ Буслеромъ—называется восьмитактнымъ предложеніемъ, авторъ также называетъ періодомъ, наравнѣ съ тѣми періодами, которые легко расчленяются на четырехтактныя предложенія. *Примѣчаніе переводчика.*

ГЛАВА III.

Подраздѣленія предложенія на фразы и мотивы.
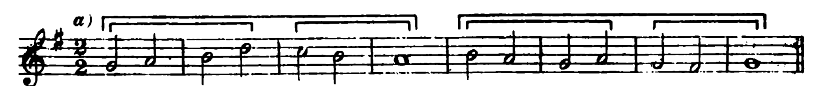
49. Въ предыдущей главѣ мы объяснили природу музыкальнаго періода и показали, что онъ оканчивается какой либо формой полной каденціи и можетъ быть подраздѣленъ по крайней мѣрѣ на двѣ части, называемыя предложеніями. Теперь намъ слѣдуетъ показать, что сами эти предложенія подраздѣлимы и, математически выражаясь, могутъ быть сведены къ простѣйшимъ элементамъ. Для этого мы возьмемъ самыя простыя предложенія, данныя нами въ предыдущей главѣ, и тщательно ихъ проанализируемъ.

50. Сперва возьмемъ хоралъ, приведенный въ § 24. Вспомнимъ, что этотъ восьмитактный періодъ раздѣленъ половинной каденціей на два четырехтактныхъ предложенія, которыя мы назовемъ для различенія ихъ —*главнымъ* и *придаточнымъ* предложеніями.
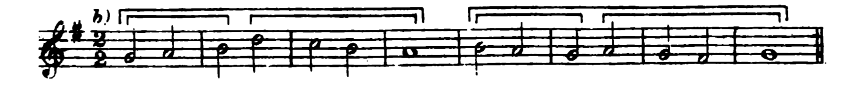


Здѣсь придаточное предложеніе отвѣчаетъ главному, и, по скольку полная каденція на восьмомъ тактѣ даетъ чувство большей законченности, чѣмъ половинная каденція на четвертомъ, постольку мы чувствуемъ, что все второе предложеніе сильнѣе или тяжелѣе, чѣмъ первое. Мы видѣли, что всякое предложеніе содержитъ въ себѣ тяжелые и легкіе такты (§ 38, 39). Точно такъ-же распространяя этотъ принципъ на предложенія, мы можемъ сказать, что періодъ состоитъ изъ тяжелыхъ и легкихъ предложеній. Какъ въ малыхъ, такъ и въ большихъ дѣленіяхъ вездѣ въ музыкѣ вопросъ объ отношеніяхъ слабаго времени къ сильному одинаково важенъ.

51. Теперь постараемся еще далѣе подраздѣлить наши предложенія. Такъ какъ каждое предложеніе имѣетъ четыре полныхъ такта, то на первый взглядъ кажется, что каждое предложеніе слѣдуетъ подраздѣлить на двѣ равныя половины по два такта каждая.

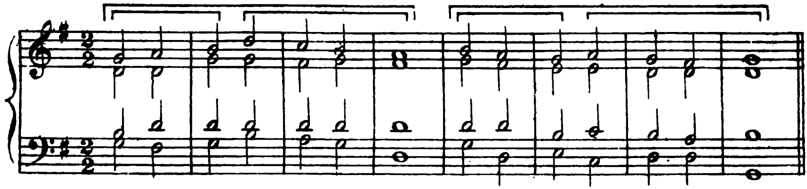


Такія половинки предложенія мы называемъ ***фразами.*** Но если мы каждую такую фразу возьмемъ въ отдѣльности, то окажется, что первая и третья производятъ впечатлѣніе неполное,—неудовлетворяющее насъ. Это происходитъ отчасти отъ того, что они оканчиваются слабымъ звукомъ, лишеннымъ ударенія. Дальше мы увидимъ, что *при извѣстныхъ условіяхъ* меньшія подраздѣленія періода могутъ такъ оканчиваться; но мы увидимъ также, что здѣсь мы не встрѣчаемъ этихъ условій. Главная причина, почему сдѣланное нами раздѣленіе на фразы—неудовлетворительно, заключается въ томъ, что ноты *d* и *a,* оканчивающія 2-й и 6-й такты, ведутъ къ послѣдующимъ тяжелымъ нотамъ *c* и *g*, съ которыми онѣ очевидно связаны, но которыя мы относимъ къ слѣдующимъ фразамъ. Ясно, что слѣдующее раздѣленіе на фразы будетъ болѣе правильно.



Здѣсь, хотя предложенія раздѣлены на двѣ неравныя фразы, изъ которыхъ двѣ имѣютъ $1\frac{1}{2}$ такта, а двѣ—$2\frac{1}{2}$, музыкальное равновѣсіе не нарушено, такъ какъ каждая фраза имѣетъ, какъ и ранѣе, два ударенія.
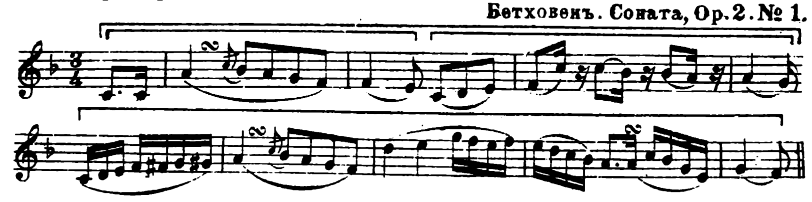
52. Правильность нашего подраздѣленія на фразы можетъ быть еще доказана тѣмъ, что теперь мы можемъ въ концѣ каждой фразы поставить каденціи (конечно только срединныя каденціи). Это будетъ видно, если мы гармонизируемъ нашъ примѣръ наипростѣйшимъ образомъ.



Очевидно, что въ *концѣ* 2-го и 6-го тактовъ нѣтъ остановки, тогда какъ въ началѣ ихъ—неполная каденція во 2-мъ тактѣ и ложная каденція въ 6-мъ безошибочно указываютъ, какъ надо подраздѣлить оба предложенія.
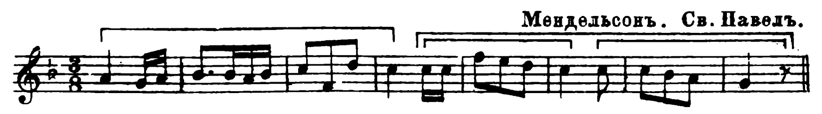
53. Не всякое предложеніе можетъ быть раздѣлено на двѣ фразы. Мы видѣли (§§ 46, 47), что на два четырехтактныхъ предложенія отвѣчало одно восьмитактное, чѣмъ, безъ нарушенія общаго равновѣсія, достигалось нѣкоторое разнообразіе. Точно также мы часто находимъ, что тогда какъ главное предложеніе рздѣляется на фразы, придаточное — нераздѣлимо, какъ напримѣръ:

Бетховенъ. Соната, Op. 2. № 1.



54. Иногда, но не такъ часто, придаточное предложеніе дѣлится на фразы, тогда какъ главное нераздѣлимо. Напримѣръ:

Мендельсонъ. Св. Павелъ.
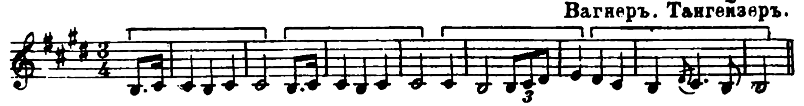


Въ данномъ случаѣ то обстоятельство, что здѣсь второе предложеніе оканчивается половинной каденціей и періодъ не оконченъ—не существенно, такъ какъ мы приводимъ этотъ отрывокъ исключительно для того, чтобы показать возможность или невозможность подраздѣленія его предложеній. Учащійся можетъ спросить: почему-же не можетъ быть окончанія фразы послѣ первой ноты второго такта? На это мы отвѣтимъ, что Мендельсонъ гармонизовалъ это мѣсто такъ, что разбить этотъ тактъ нельзя (см. ораторію), а въ подраздѣленіи предложеній гармоническія соображенія играютъ большую роль, какъ мы это уже видѣли при разграниченіи самихъ предложеній. Къ этому вопросу, впрочемъ, мы еще вернемся.

55. Нѣтъ надобности, да и не желательно, чтобы каденція въ концѣ фразы давала столь-же сильное чувство законченности, какъ и въ концѣ предложенія. Если бы это было такъ, то непрерывность музыки часто была бы нарушаема, и мы получали бы впечатлѣніе постоянныхъ остановокъ.

Въ нашемъ примѣрѣ въ § 52 каденціи въ концѣ первой и третьей фразы имѣютъ гораздо менѣе совершенный характеръ, чѣмъ каденціи концовъ предложеній. Такія построенія,—гдѣ восьмитактное предложеніе, не поддаю-

щееся подраздѣленію на два четырехтактныхъ предложенія, легко подраздѣляется на четыре двухтактныя фразы, — часто встрѣчаются. Это самое мы находимъ въ нашемъ примѣрѣ изъ увертюры Тангейзера (§ 46). Вспомнимъ, что приведенный нами періодъ состоитъ изъ двухъ четырехтактныхъ пердложеній, которому отвѣчаетъ одно восьмитактное предложеніе. Послѣднее, начинающееся послѣдней четвертью 8-го такта,—слѣдующимъ образомъ подраздѣляется на четыре фразы:
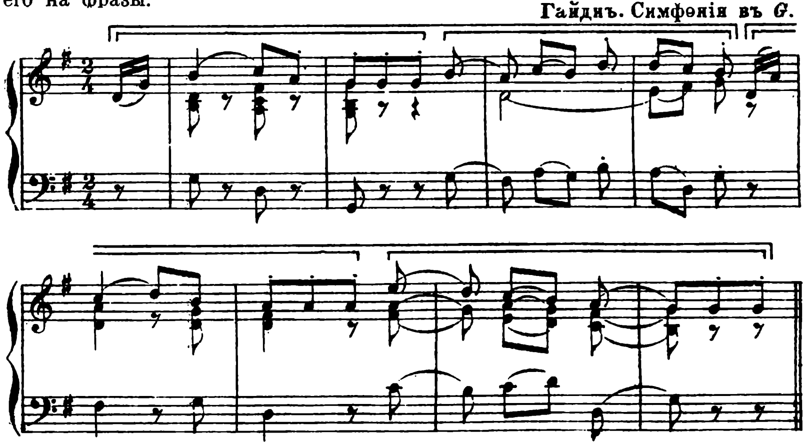
Вагнеръ. Тангейзеръ.



Дальше, когда мы перейдемъ къ изслѣдованію *мотивовъ*, значеніе этихъ подраздѣленій намъ будетъ ясно.

56. Возьмемъ еще приведенный уже нами (въ § 29) примѣръ изъ Гайдна, для ясности сопровождая мелодію гармоніей, и подраздѣлимъ его на фразы.

Гайднъ. Симфонія въ *G*.



Здѣсь каденціи яснѣе обозначены, чѣмъ въ предыдущихъ нашихъ примѣрахъ. Главное предложеніе здѣсь также оканчивается полной каденціей, при чемъ чувство полной законченности избѣгается женскимъ окончаніемъ, т. е. тѣмъ, что тоническій аккордъ отнесенъ на слабую половину такта, а также тѣмъ, что вверху находится терція трезвучія. Это предложеніе подраздѣляется на двѣ фразы, изъ которыхъ первая оканчивается полной каденціей. Слѣдуетъ замѣтить, что хотя эта фраза распространяется только на два первыхъ такта, она такъ же, какъ и весь періодъ, не оканчивается женскимъ окончаніемъ: повторенія *g*, и въ мелодическомъ, и въ гармоническомъ смыслѣ равносильны одному *g*, взятому какъ четверть съ точкой. Каденція приходится на первый ударъ такта. Придаточное предложеніе здѣсь также подраздѣлено на двѣ фразы полукаденціей. Учащійся можетъ видѣть какъ удивительно симметрично построеніе всего періода, несмотря на разнообразіе его каденцій.

57. Мы совѣтуемъ учащемуся самому подраздѣлить на фразы періоды, данные нами въ предыдущихъ главахъ: польза, которую ему принесетъ такое упражненіе, вполнѣ вознаградитъ его за трудъ.

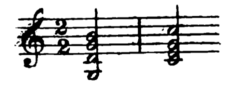
§ 58. Кромѣ уже разсмотрѣнныхъ нами подраздѣленій, возможно еще одно: во всякой фразѣ содержится не менѣе двухъ удареній, и поэтому ее можно раздѣлить на меньшія части, имѣющая каждая только по одному ударенію. Такія части называются *мотивами*, и вполнѣ соотвѣтствуютъ стопѣ въ поэзіи (§ 21). Здѣсь мы можно сказать встрѣчаемся съ

самымъ первоначальнымъ элементомъ музыки, съ тѣмъ, что въ естественныхъ наукахъ называется „клѣточкой"; поэтому основательное изученіе мотива необходимо для познанія основныхъ принциповъ музыкальной формы.

59. Теперь вернемся къ хоралу, раздѣленному нами (§ 51) на предложенія и фразы, и постараемся подраздѣлить его на мотивы. Мы уже видѣли, что вторая фраза, оканчивающая предложеніе, даетъ чувство большей законченности, чѣмъ первая. Центръ тяжести, такъ сказать, лежитъ на второй половинѣ.

Мы видѣли то-же самое относительно самихъ предложеній, т. е. что придаточное (или отвѣчающее) предложеніе, примыкая къ главному, производитъ впечатлѣніе законченности; главное же предложеніе какъ бы требуетъ какого-то продолженія.
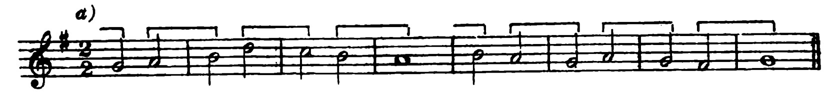
Другими словами, отвѣтъ дается удареніемъ — сильнымъ временемъ. Лучшимъ примѣромъ этого правила служитъ полная каденція. Если мы помѣстимъ доминантовый аккордъ на сильное время, а слѣдующій—тоническій—на слабое, мы не получимъ чувства законченности. Для того, чтобы получить нѣкоторое чувство удовлетворенія, надо сочетать эти аккорды такъ, чтобы доминанта приходилась на слабое время (т. е. на время болѣе слабое сравнительно съ тоникой), а тоника—на сильное.
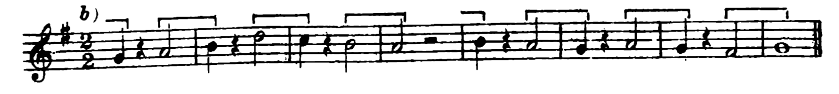


Итакъ, вотъ общій руководящій принципъ:

За немногими исключеніями, о которыхъ рѣчь впереди, всякую ноту, находящуюся на слабомъ времени (т. е. всякую легкую ноту, ноту безъ ударенія) слѣдуетъ признать связанной съ той находящейся на сильномъ времени нотой (тяжелой, облеченной удареніемъ нотой), которая слѣдуетъ за ней, а не съ той, которая ей предшествуетъ. Тяжелая нота, передъ которой стоитъ легкая, есть простѣйшая возможная форма мотива. Однако нашъ хоралъ начинается съ тяжелой ноты, передъ которой нѣтъ слабой. Не будетъ-ли въ такомъ случаѣ первая нота этого хорала самостоятельнымъ мотивомъ? Конечно нѣтъ. Мотивъ долженъ содержать въ себѣ по меньшей мѣрѣ двѣ ноты, иначе мы не получимъ сочетанія сильнаго и слабаго времени *). Однако, весьма нерѣдко періодъ или предложеніе начинаются съ тяжелой ноты, что должно быть разсматриваемо какъ несовершенное проведеніе мотива, служащее точкой отправленія. Мы можемъ назвать это опущеніемъ легкой половины мотива.

61. Итакъ, раздѣлимъ нашъ періодъ на мотивы; мы увидимъ, что второе продолженіе такъ же, какъ и первое, начинается неполнымъ мотивомъ—новой точкой отправленія.
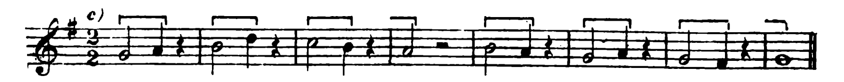


Незамкнутая скобка обозначаетъ неполный мотивъ. Для того, чтобы доказать, что приведенное подраздѣленіе правильно, слѣдуетъ только укоротить тѣ ноты, которыя приходятся на сильное время, и за ними поставить паузы.



*) Впрочемъ мотивъ можетъ состоять изъ повторенія того-же звука, и даже изъ двухъ связанныхъ нотъ, что мы увидимъ въ § 71.

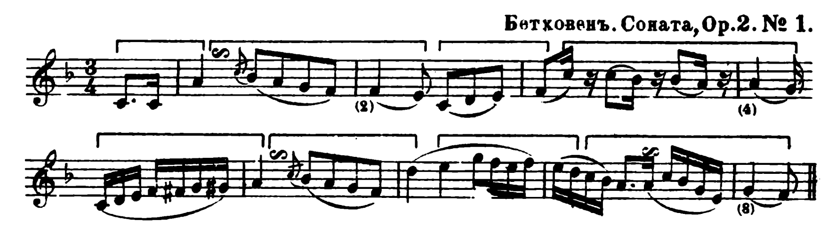
Если же мы допустимъ, что тяжелыя ноты связаны не съ предыдущими, а съ послѣдующими легкими нотами, то примѣняя тотъ же пріемъ укороченія звуковъ, мы получимъ:



Музыкальное чувство всякому подскажетъ, что такое дѣленіе неправильно, и что остановки приходятся не на тѣ мѣста, гдѣ онѣ должны быть.

62. Прежде чѣмъ выводить общія правила изъ вышеизложеннаго, мы проанализируемъ еще одинъ періодъ, состоящій изъ далеко не столь простыхъ мотивовъ. Возьмемъ отрывокъ изъ Бетховена, упомянутый въ § 53.

Бетховенъ. Соната, Op. 2. № 1.



Мы приводимъ одну мелодію этого отрывка, такъ какъ предполагаемъ, что гармонія ея извѣстна учащемуся.

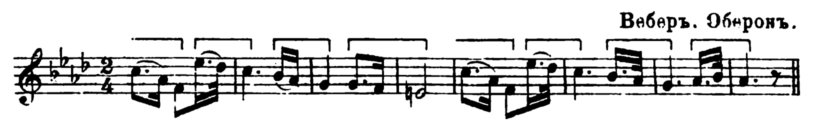
Вспомнимъ, что этотъ періодъ раздѣленъ на два предложенія, изъ которыхъ главное предложеніе состоитъ изъ двухъ фразъ, придаточное-же предложеніе—слитно.

§ 63. Такъ какъ этотъ періодъ начинается съ слабаго времени, первый мотивъ его не сокращенъ; онъ оканчивается четвертью a. Второй мотивъ закачиваетъ первую фразу и простирается до второго такта. Что фраза не оканчивается на восьмой *f* ясно доказывается гармоніей, указывающей на половинную каденцію съ женскимъ окончаніемъ.

Мотивъ съ женскимъ окончаніемъ, (съ такимъ, какое мы находимъ здѣсь, или съ оканчивающимся аподжіатурой) всегда оканчивается легкой нотой. Во всѣхъ другихъ случаяхъ мотивы оканчиваются тяжелой нотой: развѣ только по сравненію съ другими подобными ему мотивами будетъ видно, что слѣдующій мотивъ не начинается непосредственно за тяжелой нотой.

Слѣдующій примѣръ намъ пояснитъ это.

Веберъ. Оберонъ.
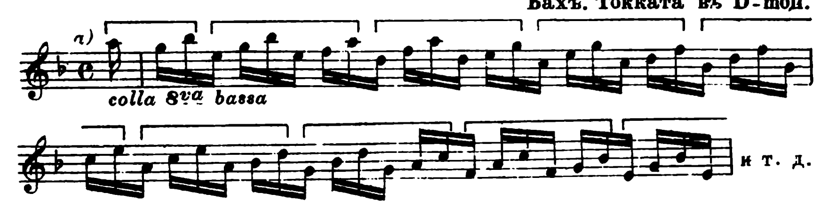


Здѣсь періодъ начинается неполнымъ мотивомъ, безъ перваго легкаго дѣленія его. То, что *as* и *f* здѣсь не принадлежатъ ко второму мотиву, доказывается анализомъ всего отрывка, который, исключая начала каждаго предложенія, основанъ на мотивѣ, состоящемъ изъ трехъ нотъ, что особенно ясно видно въ послѣднихъ трехъ тактахъ. Въ слѣдующей главѣ будутъ объяснены тѣ измѣненія, которымъ здѣсь подвергся мотивъ. Итакъ, приведенный періодъ начинается неполнымъ мотивомъ съ женскимъ окончаніемъ.

§ 64. Пусть будетъ твердо установлено, что мы въ правѣ придать женское окончаніе мотиву только въ томъ случаѣ, если или гармонія (какъ во 2-мъ тактѣ примѣра § 62-го) или общее построеніе періода, (какъ въ послѣднемъ примѣрѣ изъ Вебера), несомнѣнно указываютъ намъ, что легкая нота связана съ предыдущей тяжелой нотой. Возвращаясь те-

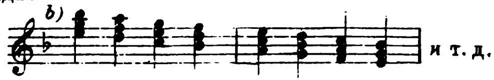
перь къ примѣру изъ Бетховена, мы поймемъ, почему мы признали, что третій мотивъ кончается на *f*, хотя слѣдующее *c* принадлежитъ къ той-же гармоніи.

Только систематически слѣдуя нашимъ принципамъ, можемъ мы объяснить нѣкоторыя гармоническія послѣдованія въ произведеніяхъ великихъ мастеровъ. Риманъ это доказалъ блестящимъ образомъ, объясняя кажущееся послѣдованіе квинтъ въ Баховской органной Токкатѣ въ *D-moll*.

Бахъ. Токката въ D-moll.



На первый взглядъ гармоническое послѣдованіе здѣсь представляется въ слѣдующемъ видѣ:



Такое послѣдованіе очевидно неправильно и некрасиво. Если-же мы подраздѣлимъ это мѣсто на мотивы, мы увидимъ, что подразумѣваемая гармонія вполнѣ правильна.
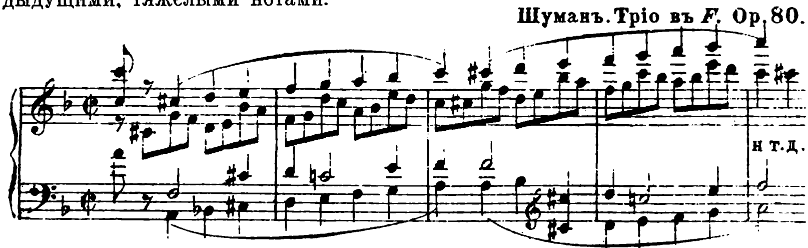


Женское окончаніе доказывается мотивомъ,
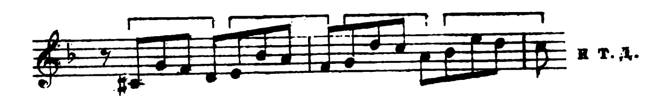


въ который необходимо включить *a*, какъ разрѣшеніе септимы *b*. Такимъ образомъ этотъ примѣръ поясняетъ важность гармоническихъ соображеній при расчлененіи періодовъ на мотивы. Такъ какъ весь отрывокъ имѣетъ характеръ секвенціи, то остальные мотивы имѣютъ по необходимости ту-же форму.

65. Возьмемъ еще примѣръ, также опредѣленно указывающій намъ на необходимость связыванія легкихъ нотъ съ послѣдующими, а не съ предыдущими, тяжелыми нотами.

Шуманъ. Тріо въ *F*. Op. 80.



Поверхностный взглядъ въ данномъ случаѣ привелъ бы къ заключенію, что вторая восьмушка каждой группы есть проходящая нота, ошибочно введенная скачкомъ въ слѣдующую гармоническую ноту. Но какъ только мы раздѣлимъ отрывокъ на мотивы:
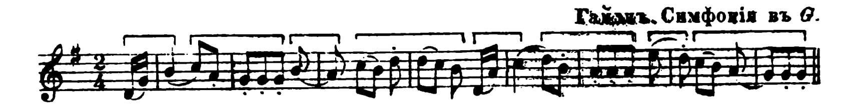


мы увидимъ, что вторая восьмушка принадлежитъ послѣдующей гармоніи, и на самомъ дѣлѣ есть предъемъ на октаву предъ немедленно слѣдующей за ней четвертью въ верхнемъ голосѣ. Такіе примѣры даютъ намъ окончательное доказательство правильности нашихъ взглядовъ на природу мотива.

66. Послѣ сказаннаго нѣтъ надобности анализировать всѣ мотивы отрывка приведеннаго въ § 62. Учащійся легко самъ пойметъ почему онъ такъ, а не иначе подраздѣленъ на мотивы. Однако необходимо предостеречь учащагося, чтобы онъ не предполагалъ что слѣдуетъ мысленно, а тѣмъ болѣе въ исполненіи, дѣлать какія либо остановки между мотивами. Остановки должны быть на концахъ періодовъ и предложеній и иногда, а не всегда, и во всякомъ случаѣ въ меньшей мѣрѣ,—на концѣ фразъ. Музыкальныя дѣленія можно въ общихъ чертахъ сравнить съ знаками препинанія; въ концѣ періодовъ мы можемъ поставить точки, въ концѣ предложеній—точки съ запятыми или двѣ точки, а въ концѣ фразъ—запятыя. Однако такое сравненіе только приблизительно и дѣлается только для указанія аналогіи между поэзіей и музыкой. Мотивы,—продолжая то-же сравненіе,—аналогичны стопамъ въ поэзіи; одинаково нелѣпо было бы останавливаться (даже мысленно) при концѣ каждаго мотива въ музыкѣ, какъ и при концѣ каждой стопы въ стихахъ. Пока мы только анализируемъ музыкальные періоды; все значеніе мотива и настоящія его функціи мы постигнемъ только тогда, когда сами въ одной изъ слѣдующихъ главъ займемся ихъ построеніемъ.
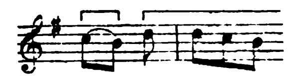
67. Прежде чѣмъ идти далѣе, вернемся къ нашему примѣру изъ Гайдна (§ 56) и раздѣлимъ его на мотивы; (здѣсь дается только мелодія).

Гайднъ. Симфонія въ G.



Предоставимъ объяснить самому учащемуся, почему мы такъ, а не иначе раздѣлили весь отрывокъ.
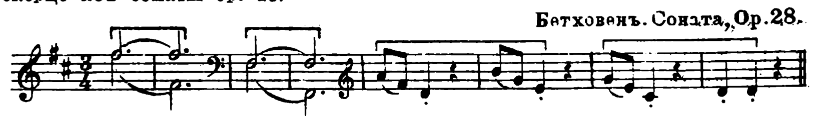
68. Слѣдуетъ еще упомянуть о томъ, что нѣкоторые мотивы подраздѣлимы на еще меньшія части,—напр. четвертый мотивъ можетъ быть подраздѣленъ слѣдующимъ образомъ:
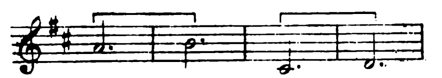


Такія подраздѣленія нерѣдки, особенно въ мотивахъ, написанныхъ въ медленномъ tempo и содержащихъ много нотъ. Мы назовемъ такія части мотивовъ *субмотивами*. Если мы называемъ мотивы музыкальными словами, то субмотивы придется назвать—музыкальными слогами.

69. Теперь мы можемъ дать опредѣленіе того, что мы называмъ *мотивомъ*. Мотивъ состоитъ изъ ноты, находящейся на сравнительно сильномъ времени (тяжелой ноты, ноты, облеченной удареніемъ), предшествуемой одной или нѣсколькими нотами, находящимися на сравнительно слабомъ времени (легкими нотами, нотами безъ ударенія), и за которой слѣдуютъ болѣе легкія ноты только тогда, когда общее построеніе музыкальной мысли указываетъ на то, что слѣдующій мотивъ не начинается непосредственно за тяжелой нотой.
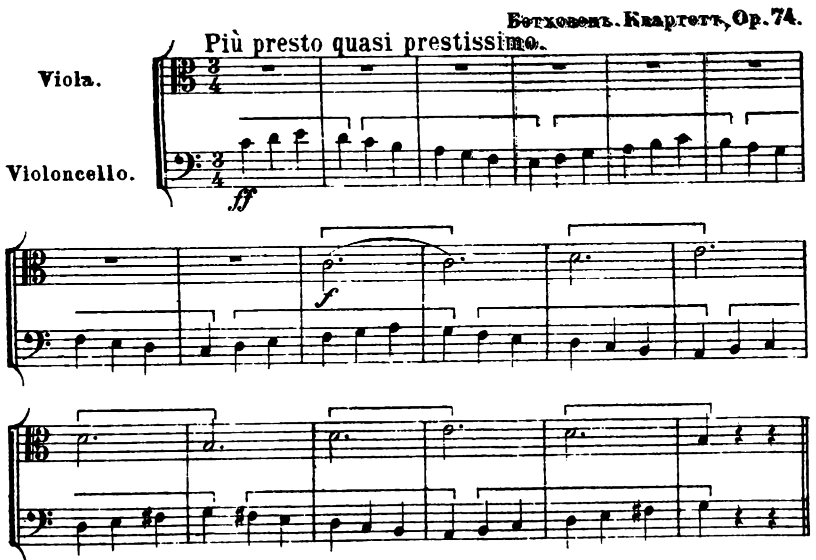
70. Въ быстрыхъ пьесахъ, гдѣ иногда цѣлый тактъ занятъ одной нотой, мотивъ часто обнимаетъ два такта. Таковы мотивы въ Бетховенскомъ скерцо изъ сонаты ор. 28.
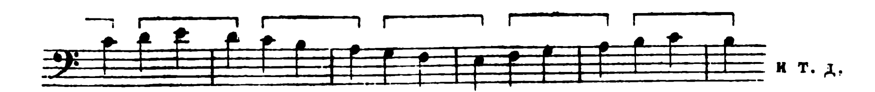


Третій мотивъ имѣетъ женское окончаніе, но четвертый не имѣетъ его, такъ какъ въ концѣ мы видимъ только повтореніе того-же звука. Замѣтимъ, что канва, на которой построены третій и четвертый мотивы—та-же, на основаніи которой построена та форма мотива (§ 59), которую мы назвали простѣйшей.



71. Поразительнымъ примѣромъ правильности нашей теоріи мотива является тріо въ скерцо Бетховенскаго квартета Ор. 74.
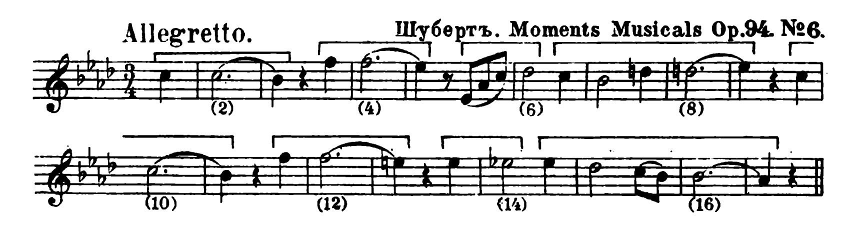


Очевидно, что мотивы, которые берутся альтомъ, должны быть обозначены такъ, какъ мы это сдѣлали, потому что каденція должна прійтись на сильное время и этимъ обозначить конецъ мотива; такъ какъ одна нота сама по себѣ еще не составляетъ мотива, то мотивы здѣсь состоятъ изъ двухъ нотъ, изъ которыхъ послѣдняя приходится на тяжелый тактъ, а предыдущая на легкій; такимъ образомъ признавъ концами мотивовъ тяжелые такты, мы расчленяемъ весь отрывокъ на мотивы, отсчитывая такты назадъ черезъ одинъ отъ конца къ началу. Не такъ просто обозначеніе границъ мотивовъ въ партіи віолончели. Замѣтимъ между прочимъ, что весьма часто мотивы разной длины могутъ быть взяты одновременно, и что мы могли бы предполагать, что голосъ віолончели можетъ быть расчлененъ слѣдующимъ образомъ:

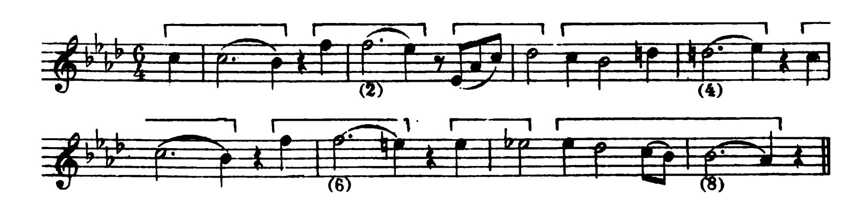


Однако Бетховенъ ясно указалъ на свои намѣренія. Въ началѣ тріо онъ пишетъ: „Si ha s'immaginar la battuta di $\frac{6}{8}$", т. е. мы должны вообразить себѣ $\frac{6}{8}$-е дѣленіе, или другими словами мы должны вмѣстѣ слить по два такта и играть четверти, какъ восьмыя; Въ быстромъ $\frac{6}{8}$-мъ темпѣ, почти „prestissimo", мы получимъ только одно удареніе въ тактѣ— и слѣдовательно только одинъ мотивъ; такъ что такой мотивъ распространяется, *какъ здѣсь написано* на два такта, которые согласно указанію самого Бетховена—равны одному такту.

72. Мы дадимъ еще примѣръ въ другомъ родѣ, показывающій на двутактные мотивы съ женскими окончаніями. Это начало № 6 Шубертовскихъ „Moments musicals". Первый періодъ содержитъ 16 тактовъ съ однимъ ударомъ въ каждомъ тактѣ, и слѣдовательно соотвѣтствуетъ восьмитактному періоду съ двумя ударами въ тактѣ; такіе примѣры мы видѣли раньше. Мы означаемъ цифрами тяжелые такты.
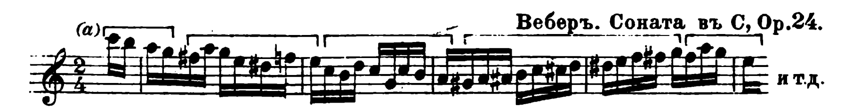


Выписываемъ только мелодію, такъ какъ эта пьеса, общеизвѣстна. На самомъ дѣлѣ—это обыкновенный *восьмитактный* періодъ, въ которомъ каждый тактъ раздѣленъ на два. Цифры 2, 4, 6 и т. д. въ дѣйствительности указываютъ на сильныя времена каждаго такта. Слѣдуетъ особенно обратить вниманіе на то, что шесть изъ этихъ восьми мотивовъ имѣютъ женскія окончанія. Чтобы это уяснить, мы напишемъ всю вещь въ $\frac{6}{4}$ времени, (какъ мы это сдѣлали для Бетховенскаго скерцо въ § 40).



Получается, очевидно, совершенно правильное построеніе.
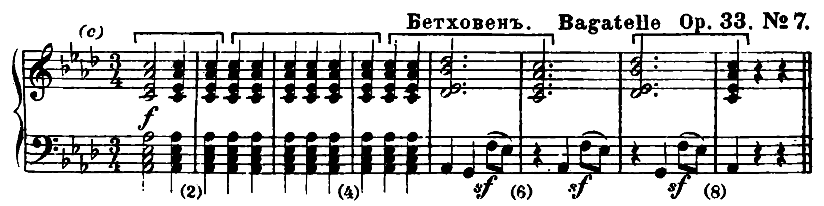
73. Теперь опредѣлимъ составные мотива. Ихъ три: звуки, образующіе мотивъ, могутъ различаться по *высотѣ*, по *длительности* и по *относительной силѣ* ихъ, т. е. по силѣ ударенія. Изъ этихъ трехъ элементовъ мотива, послѣдній—удареніе, есть самый важный и необходимый. Мотивъ долженъ состоять по меньшей мѣрѣ изъ двухъ нотъ, изъ которыхъ одна должна быть тяжелой, другая—легкой. Даже когда каждая нота занимаетъ цѣлый тактъ и слѣдовательно пьеса начинается съ сильнаго времени, мы должны прибѣгнуть къ болѣе широкому дѣленію и различать тяжелые и легкіе такты, какъ въ примѣрахъ данныхъ въ §§ 40 и 71. Въ большинствѣ случаевъ въ мотивѣ звуки имѣютъ различную высоту и длительность, но ни то ни другое не есть необходимая принадлежность мотива, что мы увидимъ изъ слѣдующихъ примѣровъ:



Въ этой пьесѣ мы находимъ много различій въ высотѣ звуковъ, но всѣ эти звуки имѣютъ совершенно одну и ту-же продолжительность.



Здѣсь — обратное явленіе; высота звука не измѣняется, продолжительность же его измѣняется.



Такъ какъ 5-й, 6-й и 7-й такты имѣютъ въ верхнемъ голосѣ только по одной нотѣ, то мы здѣсь, очевидно, имѣемъ дѣло съ двутактнымъ мотивомъ. Обративъ вниманіе на второй мотивъ, мы увидимъ, что какъ высота, такъ и продолжительность входящихъ въ него звуковъ неизмѣнны и они различаются только *относительной своей силой* или *ударенiемъ*, т. е. единственнымъ необходимымъ свойствомъ мотива. Въ началѣ третьяго такта мы имѣемъ болѣе слабое удареніе, раздѣляющее весь мотивъ на два субмотива, а на послѣдней нотѣ всего мотива мы имѣемъ болѣе сильное удареніе.

74. Прежде чѣмъ перейти къ дальнѣйшему изложенію, мы позволимъ себѣ по возможности ясно и сжато повторить тѣ общія правила, которыя изложены въ этой и предыдущей главахъ.

I. Подъ словомъ *ритмъ* мы подразумѣваемъ тотъ порядокъ, согласно которому въ музыкальномъ произведеніи размѣщены каденціи. Если каденціи стоятъ на равныхъ разстояніяхъ другъ отъ друга въ цѣломъ музыкальномъ произведеніи или въ части его, то такая пьеса или такая часть пьесы называется построенной въ правильномъ ритмѣ; если же въ пьесѣ разстоянія между каденціями не одинаковы, то ритмъ ея будетъ неправиленъ. Чаще всего каденціи размѣщаются черезъ каждые два, четыре или восемь тактовъ, и тогда мы говоримъ, что такая пьеса написана въ двухъ, четырехъ или восьмитактномъ ритмѣ.

II. Часть музыкальнаго произведенія, кончающаяся полной каденціей и раздѣленная одной или нѣсколькими серединными каденціями на двѣ и болѣе частей,—называется періодомъ. Очень рѣдко періодъ не оканчивается полной каденціей.

Конечный тоническій аккордъ каденціи въ концѣ періода не долженъ обязательно имѣть въ верхнемъ голосѣ основной тонъ, хотя въ большинствѣ случаевъ это такъ. Періодъ можетъ также оканчиваться женскимъ окончаніемъ, причемъ тоническій аккордъ будетъ на слабомъ времени; наконецъ, иногда онъ оканчивается половинной каденціей (§ 47).

III. Періодъ прежде всего дѣлится на *предложенія*, при чемъ число предложеній въ періодѣ не ограничено непремѣнно только двумя. Въ періодѣ должно быть *не менѣе* двухъ предложеній, потому что безъ нѣкотораго равновѣсія или противовѣса, даваемаго отвѣтнымъ предложеніемъ, мы не получимъ чувства оконченности или удовлетворенности въ концѣ періода. Предложеніе необходимо должно оканчиваться какой-нибудь каденціей; она можетъ быть полной, половинной, ложной или

несовершенной; случайно предложеніе можетъ окончиться даже диссонирующимъ аккордомъ (§ 4). Полная каденція рѣдко встрѣчается въ качествѣ срединной каденціи; это бываетъ развѣ только въ томъ случаѣ, когда періодъ оканчивается модуляціей.

IV. Во многихъ случаяхъ, но не всегда, предложенія сами подраздѣляются на *фразы*. Хотя даже фраза можетъ кончиться полной каденціей (§ 56), однако по большей части каденціальный характеръ не такъ ясно выраженъ въ концѣ фразы, какъ въ концѣ предложенія. Очень часто, когда періодъ состоитъ изъ двухъ предложеній,—одно изъ нихъ будетъ подраздѣлимо на двѣ фразы, а одно—нѣтъ. Такимъ средствомъ достигается разнообразіе подробностей, безъ нарушенія симметріи.

V. Подраздѣляя дальше фразы на меньшія части, изъ которыхъ каждая имѣетъ одно сильное удареніе, мы получимъ мотивы. Кромѣ тѣхъ случаевъ, которые упомянуты въ § 63, легкія ноты составляютъ ту часть мотива, которая непосредственно предшествуетъ послѣдующей тяжелой нотѣ. Когда періодъ или предложеніе начинаются съ тяжелой ноты, что часто случается, такая нота составляетъ неполный мотивъ, изъ котораго выпущены легкія ноты.

Такой мотивъ тоже можетъ имѣть женское окончаніе (см. § 63), причемъ онъ получаетъ видъ мотива съ обратнымъ акцентомъ, но на самомъ дѣлѣ онъ не есть таковой.

VI. Такъ же, какъ тактъ состоитъ изъ чередованія тяжелыхъ и легкихъ звуковъ, предложеніе или періодъ состоятъ изъ чередованія тяжелыхъ и легкихъ тактовъ. Для того, чтобы опредѣлить, которые такты тяжелые и которые легкіе, слѣдуетъ обратиться къ каденціямъ и помнить, что послѣдній аккордъ каденціи, исключая женскихъ окончаній, всегда приходится на тяжелый тактъ. Въ быстромъ темпѣ съ однимъ ударомъ на тактъ (см. примѣры §§ 71 и 73) мотивъ часто распространяется на два такта.

75. Изложенные здѣсь принципы въ полномъ своемъ объемѣ приложимы только къ такимъ періодамъ, которые вполнѣ правильно построены. Мы только о таковыхъ говорили въ предыдущихъ главахъ. Весьма часто, однако, мы встрѣчаемся съ болѣе сложными и неправильными ритмами. О нихъ будетъ рѣчь въ одной изъ слѣдующихъ главъ этой книги.

ГЛАВА IV.

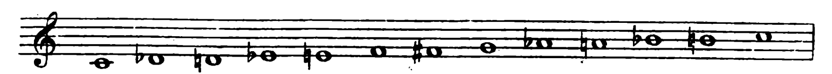
Модуляція—родство строевъ.

ПРИМѢЧАНІЕ ПЕРЕВОДЧИКА.

Въ настоящей главѣ, а въ особенности въ двухъ слѣдующихъ главахъ, авторъ ссылается во многихъ мѣстахъ на гармоническую теорію, имъ выработанную и подробно изложенную въ его книгѣ „Harmony, its theory and practice". Такъ какъ эта теорія существенно отличается отъ принятой въ Россіи (а также въ Германіи и др. странахъ), а также потому, что предметъ настоящей книги есть *музыкальная форма*, а не новая теорія гармоніи, переводчикъ нашелъ нужнымъ кое-что выпустить въ слѣдующихъ трехъ главахъ; эти сокращенія впрочемъ весьма незначительны. Для уясненія же нѣкоторыхъ особенностей гармонической теоріи автора, встрѣчающихся тѣмъ не менѣе въ дальнѣйшемъ изложеніи, переводчикъ находитъ нужнымъ предпослать слѣдующимъ тремъ главамъ небольшое объясненіе.

Э. Праутъ строитъ, какъ это общепринято, діатоническія трезвучія даннаго строя на семи ступеняхъ мажорной и гармонической минорной гаммы, но, на основаніи нѣкоторыхъ соображеній о числовыхъ отношеніяхъ ко-

лебанiй звука и ученiя о призвукахъ, онъ находитъ, что данному строю принадлежитъ не только соотвѣтственная дiатоническая гамма, но и соотвѣтственная хроматическая гамма. Такимъ образомъ онъ находитъ, что данному строю принадлежатъ не 7 звуковъ, а 12. Авторъ употребляетъ своеобразную нотацiю для обозначенiя этой гармонической хроматической гаммы. Такъ для *C-dur* или *C-moll* онъ пишетъ ее такъ:

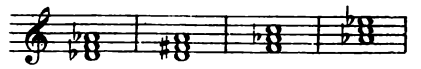


а для *A-moll* (*или A-dur*) такъ:
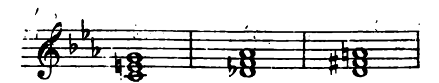


Это не значитъ, что авторъ совѣтуетъ именно такъ писать хроматическую гамму въ мелодическихъ пассажахъ, но онъ находитъ, что даваемая имъ нотацiя правильнѣе, потому что съ одной стороны эта нотацiя вытекаетъ изъ хроматической гармонiи, употребляемой въ данномъ строѣ, а съ другой стороны — сама эта хроматическая скала является основой хроматической гармонiи. Такъ напр. *всѣ* ноты, входящiя въ эту хроматическую скалу, входятъ въ составъ трехъ минорныхъ (доминантовыхъ) нонаккордовъ, построенныхъ на тоникѣ, доминантѣ и доминантѣ отъ доминанты (второй ступени). Впрочемъ объ этомъ будетъ упомянуто ниже.

Признаванiе хроматической скалы принадлежностью даннаго строя очевидно открываетъ широкое поле для построенiя хроматическихъ трезвучiй, которые такимъ образомъ также будутъ принадлежать этому данному строю. Въ самомъ дѣлѣ, авторъ признаетъ слѣдующiя хроматическiя трезвучiя принадлежащими строю *C-dur*:



и слѣдующiя трезвучiя принадлежащими строю *C-moll*.



Кромѣ того авторъ находитъ, что всѣ трезвучiя, входящiя въ составъ одноименнаго минорнаго лада (исключая тоническаго), какъ дiатоническiя, такъ и хроматическiя, могутъ употребляться въ мажорномъ ладу. Авторъ не видитъ въ употребленiи этихъ трезвучiй отклоненiя въ чуждые строи, потому что согласно его опредѣленiю всякая модуляцiя (даже проходящая) необходимо требуетъ по меньшей мѣрѣ два аккорда въ новомъ строѣ. Отсюда хроматическое трезвучiе опредѣляется такъ: *хроматическимъ трезвучiемъ въ данномъ строѣ называется такое трезвучiе, которое имѣетъ въ своемъ составѣ одну или болѣе нотъ, чуждыхъ этому строю, но которое не влечетъ за собой необходимости модулировать* (что не значитъ, что хроматическiя трезвучiя не могутъ явиться средствомъ къ модуляцiи).

Праутъ выводитъ свою теорiю диссонирующей гармонiи также изъ числовыхъ отношенiй колебанiй звука. *Основной диссонирующей гармонiей* онъ называетъ слѣдующiе аккорды:
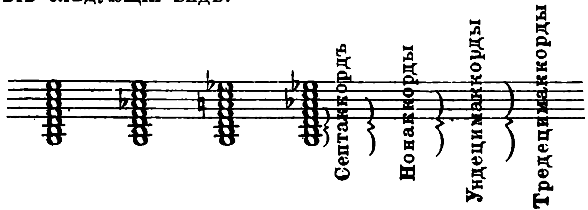
септаккордъ на мажорномъ трезвучiи съ малой септимой;

два нонаккорда съ большой или малой терцiей, прибавленными къ предыдущему септаккорду;

два ундецимаккорда, образующiеся черезъ прибавленiе терцiи къ двумъ предыдущимъ нонаккордамъ;

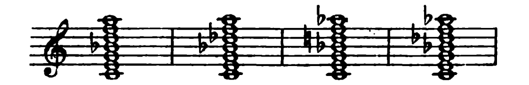
Четыре тредецимаккорда, образующіеся черезъ прибавленіе къ каждому изъ предыдущихъ ундецимаккордовъ по малой и большой терціи.

Построенные на доминантѣ въ строѣ *C* (*dur* или *moll*), эти аккорды будутъ имѣть слѣдующій видъ:
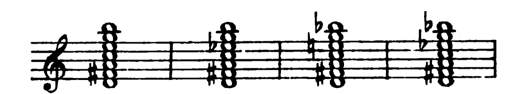


Всѣ они могутъ употребляться въ мажорѣ, въ минорѣ же аккорды съ большой ноной не употребляются. Конечно авторъ не утверждаетъ, чтобы эти аккорды (въ особенности тредецимаккорды) употреблялись въ полномъ ихъ видѣ; такъ тредецимаккордъ, по мнѣнію автора, употребляется преимущественно въ качествѣ увеличеннаго трезвучія (основного тона, терціи и тредецимы) нонаккорды же безъ квинты или въ качествѣ малаго или уменьшеннаго септаккорда (съ опущеніемъ основного тона) и т. д.

Праутъ строитъ свою *основную диссонирующую гармонію* не только на одной ступени—на доминантѣ, а также еще на двухъ ступеняхъ—на первой ступени (тоникѣ) и второй ступени (доминантѣ отъ доминанты). Построеніе аккордовъ на этихъ ступеняхъ вполнѣ аналогично съ построеніемъ ихъ на пятой ступени .Такъ на тоникѣ Праутъ строитъ слѣдующіе тредецимаккорды:



а на второй ступени слѣдующіе:



Эти аккорды Праутъ признаетъ принадлежащими строю *C* (*dur* или *moll*) и такимъ образомъ въ три раза увеличиваетъ число аккордовъ, входящихъ въ составъ диссонирующей гармоніи даннаго строя. Такъ напримѣръ Праутъ называетъ основнымъ тоническимъ септаккордомъ въ строѣ *C* такой аккордъ, который по общепринятой номенклатурѣ назывался бы доминантсептаккордомъ въ строѣ *F* (съ *b*); или Праутъ называетъ основнымъ тоническимъ минорнымъ нонаккордомъ въ строѣ *C* аккордъ, который обыкновенно признается принадлежащимъ къ строю *F-moll* (съ *b* и *des*), и который назывался бы въ этомъ строѣ малымъ нонаккордомъ, или: Праутъ называетъ основнымъ септаккордомъ на второй ступени въ строѣ *C* (съ *fis*)—доминантаккордъ строя *G*, или: основнымъ мажорнымъ нонаккордомъ на второй ступени въ строѣ *C* большой нонаккордъ въ строѣ *G* и т. д.

Изъ этой теоріи диссонирующихъ аккордовъ вытекаетъ нотація хроматической гаммы, рекомендуемая авторомъ.

Построивъ такимъ образомъ свою диссонирующую гармонію. Праутъ затѣмъ ею объясняетъ всевозможные аккорды, встрѣчающіеся въ композиціи. Выпуская въ нонаккордахъ основной тонъ, онъ получаетъ малые и уменьшенные септаккорды; имѣя въ каждомъ строѣ по три большихъ и по три малыхъ нонаккорда, онъ образуетъ изъ нихъ столько же малыхъ и уменьшенныхъ септаккордовъ.

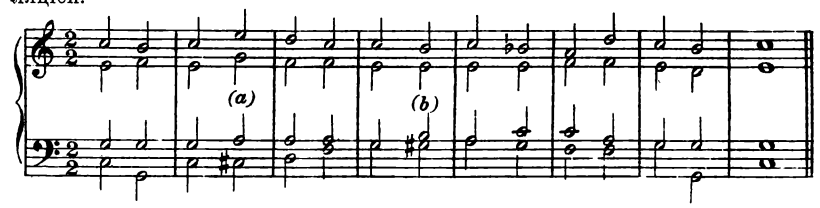
Выпуская въ ундецимаккордахъ, а въ особенности въ тредецимаккордахъ тѣ или другія ноты, онъ получаетъ множество аккордовъ—увеличенные секстаккорды, квинтсекстаккорды и терцквартаккорды, и затѣмъ аккорды, имѣющіе видъ просто трезвучія или доминантаккорда (иногда съ энгармоническимъ измѣненіемъ). Увеличенное трезвучіе Праутъ называетъ тредецимаккордомъ, въ которомъ выпущены всѣ ноты, кромѣ основного тона, терція и тредецимы. Онъ строитъ увеличенное трезвучіе такъ же, какъ и другіе аккорды, на трехъ ступеняхъ гаммы—на тоникѣ, доминантѣ и второй ступени, и пишетъ его не съ увеличенной квинтой, а съ пониженной секстой; онъ только оговаривается, что обыкновенно оно пишется съ увеличенной квинтой, когда эта квинта разрѣшается на полутонъ вверхъ.

Въ слѣдующихъ трехъ главахъ переводчикомъ выпущено кое-что, особенно чуждое для русскаго читателя, усвоившаго иную систему гармоніи.

---

76. Въ предыдущихъ главахъ мы объяснили природу музыкальнаго періода и показали, какимъ образомъ періодъ можетъ расчленяться на предложенія, фразы и мотивы. Мы видѣли, что во многихъ, даже очень короткихъ періодахъ, введена модуляція и введена не безъ пользы. Поэтому, прежде чѣмъ показать учащемуся, какъ ему самому строить періоды, слѣдуетъ остановиться на общемъ вопросѣ о модуляціи. Какъ мы увидимъ, это весьма обширный предметъ, основательное знаніе котораго однако необходимо для всякаго желающаго сочинять. *) Теперь необходимо будетъ болѣе систематично разсмотрѣть этотъ вопросъ, и ради ясности изложенія придется также повторить кое-что учащемуся уже знакомое.

77. Модуляціей называется простая перемѣна строя,—т. е. временное смѣщеніе первоначальной тоники и замѣна ея новой тоникой. Если замѣна эта кратковременна, то модуляція называется „проходящей модуляціей.“



Здѣсь мы видимъ (a) модуляцію въ *D—moll*, возвращающуюся въ слѣдующемъ тактѣ къ первоначальному строю; далѣе (*b*) происходитъ модуляція въ *A—moll*, потомъ (*c*) въ *F—dur;* ни въ одной изъ этихъ модуляцій нѣтъ болѣе двухъ аккордовъ въ новомъ строѣ. Такъ какъ никогда одинъ аккордъ не можетъ опредѣлить строя, то приведенныя здѣсь модуляціи являются наивозможно кратчайшими; слѣдовательно это есть проходящія модуляціи.

78. Естественно, что учащійся спроситъ,—какъ мы можемъ сказать, что здѣсь (*c*) только два аккорда относятся къ строю F? Вѣдь здѣсь *b*, разъ взятое, только гораздо позже видоизмѣняется въ *h*. Отчего не признать, что аккорды третій и четвертый съ конца тоже принадлежатъ къ строю *F*, такъ какъ они не имѣютъ знаковъ, чуждыхъ этому строю?

79. На такой вопросъ мы можемъ отвѣтить, только принявъ во вниманіе расчлененіе періода на мотивы. Съ этой точки зрѣнія очевидно, что 3-й и 4-й аккорды съ конца входятъ въ составъ одного и того-же мотива и поэтому находятся въ одномъ и томъ же строѣ. Правда оба могли бы быть въ строѣ *F*. Но если бы квартсекстаккордъ на *G* былъ въ строѣ *F*, то онъ

*) Частью этотъ предметъ разсмотрѣнъ въ „Harmony“ того же автора.

явился бы вторымъ обращеніемъ доминантоваго трезвучія, которое не можетъ быть употреблено каденціально, т. е. за нимъ не могъ бы слѣдовать другой аккордъ на томъ же басѣ. Изъ этого очевидно слѣдуетъ, что этотъ аккордъ принадлежитъ строю *C*, и мы должны признать, что аккордъ того-же мотива, приходящійся на слабое время, принадлежитъ тоже къ строю *C*; такимъ образомъ въ строѣ *F* мы находимъ только два аккорда.

80. Прежде всего остановимся на вопросѣ о родствѣ строевъ. Приведемъ опредѣленіе, данное нами раньше въ „Гармоніи": „два мажорныхъ строя называются родственными между собою тогда, когда ихъ тоники даютъ вмѣстѣ консонансъ; чѣмъ совершеннѣе онѣ консонируютъ, тѣмъ ближе родство строевъ," и къ этому присовокупимъ: чѣмъ это родство ближе, тѣмъ больше эти строи имѣютъ общихъ аккордовъ. Это ясно будетъ видно позднѣе, когда мы заговоримъ вообще объ аккордахъ, общихъ двумъ строямъ; а пока мы не принимаемъ во вниманіе диссонирующіе и хроматическіе аккорды. Очевидно ближайшіе мажорные строи къ *C* суть *F* и *G*, такъ какъ ихъ тоники съ *c* образуютъ совершенные консонансы; и такъ какъ діатоническія скалы этихъ строевъ имѣютъ только по одному тону, отличному отъ скалы строя *C* то ясно, что эти строи будутъ имѣть по четыре трезвучія, общихъ съ строемъ *C*. По той же причинѣ строй *A-moll*, имѣющій изъ семи нотъ своей скалы шесть нотъ общихъ съ строемъ *C-dur* и четыре общихъ трезвучія, близко родственъ строю *C*. Затѣмъ параллельные миноры отъ строевъ *F* и *G*, хотя менѣе тѣсно связаны съ строемъ *C*, однако также включаются въ близко-родственные строи, вслѣдствіе близкаго родства ихъ къ доминантѣ и субдоминантѣ.

81. Мажорные строи *G* и *F* и минорные *E* и *D* всѣ родственны *C-dur*, однако они не находятся на одной и той-же степени родства. Точное обозначеніе степени родства между двумя строями зависитъ отъ числа общихъ этимъ двумъ строямъ трезвучій. Мы находимъ, что *C*, *F* и *A-moll*, имѣютъ съ строемъ *C* четыре общихъ діатоническихъ трезвучія (пока мы говоримъ только о діатоническихъ) *E-moll* только три, *A-moll* только одно. Съ прибавленіемъ хроматической и диссонирующей гармоніи число общихъ аккордовъ можетъ быть въ каждомъ случаѣ значительно увеличено; однако изъ строевъ „ближайшихъ къ *C* или строевъ сопутствующихъ строю *C*, какъ часто называютъ этотъ кругъ строевъ. *D-moll* будетъ наименѣе близкимъ строемъ, а *E-moll* будетъ слѣдующій за нимъ съ конца. Вѣроятно поэтому модуляція отъ мажорнаго строя къ строю второй ступени его, особенно какъ первоначальная модуляція, встрѣчается рѣже, чѣмъ модуляція въ болѣе близкіе строи. Въ этомъ случаѣ мы подразумѣваемъ не тѣ проходящія модуляціи, примѣръ которыхъ нами приведенъ въ § 77, а болѣе установившіяся модуляціи, гдѣ періодъ или предложеніе оканчиваются новымъ строемъ.

82. Разсматривая строи, родственные данному минорному строю, мы придемъ къ нѣсколько другому результату. Мы составляемъ кругъ „ближайшихъ или сопутствующихъ" строевъ по тому же принципу, какъ мы это дѣлали для мажорнаго строя, т. е. мы беремъ минорные строи съ тониками на квинту выше и ниже нашего строя и затѣмъ беремъ параллельные мажорные строи отъ тоническаго, доминантнаго и субдоминантовыхъ строевъ. Но если мы къ опредѣленію относительныхъ степеней родства этихъ строевъ приложимъ тотъ же принципъ, что и для мажорныхъ строевъ, мы увидимъ въ результатѣ поразительную разницу. Возьмемъ *A-moll* за центральную тонику; весь циклъ близко родственныхъ ему строевъ будетъ здѣсь подобенъ шести строямъ, родственнымъ строю *C-dur*. Мы увидимъ, что тогда какъ строи съ тоникой на квинту ниже или выше *C-dur* имѣютъ четыре трезвучія общихъ съ *C*, строи *E-moll* и *D-moll* имѣютъ лишь по одному трезвучію общему съ *A-moll*. Единственный строй, имѣющій съ *A-moll* четыре общихъ трезвучія, есть строй *C-dur*, являющійся слѣдовательно строемъ ближайшимъ къ *A-moll*. Затѣмъ слѣдуетъ мажорный субмедіантовый строй *F-dur* (параллельный субдоминантовому) съ тремя общими трезвучіями; а строй *G-dur* (параллельный до-

минантовому) имѣетъ съ *A-moll* такъ же, какъ строи *D-moll* и *E-moll*, лишь одно общее трезвучіе. Наша теорія относительной близости строевъ, зависящей отъ числа общихъ между строями трезвучій, подтверждается въ данномъ случаѣ, такъ же, какъ и относительно мажорныхъ строевъ, композиторской практикой; дѣйствительно, изъ минора модуляція, особенно первая модуляція, производится чаще всего въ параллельный мажоръ или въ субмедіантовый мажорный строй.

83. Теперь разсмотримъ строи, находящіеся на второй степени сродства. Таковыми въ мажорномъ строѣ будутъ тѣ строи, тоники которыхъ даютъ другъ съ другомъ несовершенный консонансъ. Взявъ опять за тонику *C*, таковыми будутъ строи съ тониками, отстоящими отъ *C* на большую или малую терцію книзу и кверху, т. е. *E*, *Es*, *A* и *As*. Здѣсь найденный нами раньше признакъ родства совершенно отсутствуетъ, такъ какъ мы не имѣемъ ни одного діатоническаго трезвучія, общаго между строемъ *C* и этими четырьмя строями. Очевидно мы должны искать другую связь между ними.

84. Къ счастью намъ за этимъ не далеко идти. Въ мажорныхъ строяхъ, тоники которыхъ образуютъ другъ съ другомъ большую или малую терцію, мы всегда найдемъ нѣкоторыя трезвучія, которыя діатоничны въ одномъ изъ этихъ двухъ строевъ и хроматичны въ другомъ. Напр. трезвучія тоники, субдоминанты и субмедіанты въ *C-dur* всѣ являются хроматическими трезвучіями въ *E-dur*. Очевидно, что родство между строями *As* и *C* будетъ то же, что между *C* и *E*, такъ какъ тоники каждаго изъ этихъ строевъ съ тоникой *C* образуютъ большую терцію и хроматическія трезвучія строя *C* на пониженной второй ступени, на субдоминантѣ и на пониженной шестой ступени будутъ діатоничны въ *As-dur*.

85. Въ строяхъ, тоники которыхъ образуютъ съ *C* малую терцію, т. е. въ строяхъ *A* и *Es*, мы найдемъ подобныя же соотношенія. Трезвучія на 2-й ступени и на субдоминантѣ въ строѣ *C* тождественны съ хроматическими трезвучіями на субдоминантѣ и субмедіантѣ въ строѣ *A*, а уменьшенное трезвучіе на вводномъ тонѣ въ строѣ *C* есть верхняя часть минорнаго нонаккорда на доминантѣ въ строѣ *A*. Съ другой стороны діатоническое трезвучіе на субдоминантѣ въ строѣ *A* есть хроматическое трезвучіе на второй ступени въ строѣ *C*. Разъ родство между строями *Es* и *C* то же, что между *A* и *C*, очевидно мы можемъ вывести такое же соотношеніе между ихъ трезвучіями..

86. Можно еще увеличить число общихъ двумъ строямъ трезвучій, если мы включимъ сюда тѣ трезвучія, въ которыхъ производится энгармоническое измѣненіе. *).

Эта возможность перенести аккордъ изъ одного строя въ другой путемъ энгармоническаго измѣненія одной или нѣсколькихъ его нотъ, хотя является, какъ мы увидимъ, весьма полезной для модулированія, однако не касается вопроса о близости или отдаленности родства строевъ по той простой причинѣ, что это средство можно съ одинаковымъ успѣхомъ примѣнять какъ къ родственнымъ, такъ и къ неродственнымъ строямъ. Мы здѣсь упомянули объ этомъ только для того, чтобы показать, что между строями, находящимися на второй ступени сродства, оказывается больше точекъ соприкосновенія, чѣмъ это можетъ показаться съ перваго взгляда.

87. Вспомнимъ, что строи на первой ступени родства—мажорные строи доминанты и субдоминанты, вводятъ свои параллельные миноры въ общій циклъ родственныхъ между собой строевъ. Относительно параллельныхъ миноровъ отъ строевъ, тоники которыхъ отстоятъ отъ первоначальной тоники на терцію, мы увидимъ то же самое, но съ нѣкоторымъ ограниченіемъ. Легко видѣть, что въ нашей группѣ строевъ, гдѣ строи *E*, *Es*, *A*, *As* находятся на второй ступени родства съ *C* (взятому нами за центръ) параллельные миноры этихъ четырехъ строевъ не будутъ стоять на той же ступени родства. Строй *C-moll* имѣетъ столько общихъ аккор-

---

*) Такъ напримѣръ, если мы въ уменьшенномъ трезвучіи на седьмой ступени строя *A-moll* замѣнимъ *gis* черезъ *as*, то мы этимъ самымъ превратимъ его въ одно изъ обращеній трезвучія на второй ступени въ строѣ *C-moll*, или трезвучія на седьмой ступени въ строѣ *Es-dur*. *Примѣч. перев.*

довъ съ *C-dur*, что является вопросъ, не слѣдуетъ ли его причислить къ ближайшимъ родственнымъ строямъ; также въ строѣ *F-moll* нѣкоторые важнѣйшіе аккорды (тоническое, хроматическое трезвучіе на второй ступени и доминанта) являются діатоническими или хроматическими аккордами въ строѣ *C*. Между тѣмъ соотношеніе между строями *C* и *Fis-moll* и *Cis-moll* является весьма отдаленнымъ, ибо немногія общія строю *C* и этимъ строямъ трезвучія употребляются рѣже другихъ, въ чемъ учащійся легко убѣдится, если онъ самъ найдетъ эти общія трезвучія. Такимъ образомъ, мы приходимъ къ тому выводу, что минорные строи, параллельные мажорнымъ, находящимся на второй ступени сродства, только тогда родственны центральной тоникѣ, когда ихъ тоники взяты изъ квинтоваго круга, направленнаго въ сторону субдоминанты (или, взявъ *C* за центральную тонику, когда они имѣютъ въ ключѣ *больше бемолей*, чѣмъ сама эта центральная тоника).

88. Мы уже видѣли, что минорные доминантовый и субдоминантовый строи находятся въ болѣе отдаленномъ родствѣ съ основнымъ минорнымъ строемъ, чѣмъ мажорные доминантовый и субдоминантовый строи— съ основнымъ мажорнымъ строемъ. Дѣйствительно, всѣ минорные строи гораздо слабѣе родственны между собой; поэтому то вышеизложенное правило, по которому два мажорныхъ строя родственны между собой тогда, когда ихъ тоники консонируютъ, не годится для двухъ минорныхъ строевъ, находящихся на второй ступени родства, т. е. тоники которыхъ находятся на разстояніи терціи.

89. Провѣримъ это правило относительно минорныхъ строевъ, которыхъ тоника на терцію (малую или большую) выше или ниже *A-moll*. Строи эти будутъ *C-moll* и *Cis-moll*, *F-moll* и *Fis-moll*. Исключивъ (какъ мы это дѣлали раньше) тѣ аккорды, которые должны быть энгармонически измѣнены для того, чтобы быть общими этимъ строямъ и строю *A-moll*, мы найдемъ, что единственныя трезвучія, общія *A-moll* и одному изъ названныхъ нами строевъ, будутъ уменьшенныя трезвучія на второй и седьмой ступеняхъ гаммы. Изъ нихъ трезвучіе на второй ступени можетъ принадлежать также строямъ *C-moll* и *F-moll*, какъ составная часть основной гармоніи *) на *g*, тогда какъ уменьшенное трезвучіе на *gis* можетъ принадлежать также строямъ *Cis-moll* и *Fis-moll*, какъ часть основной гармоніи*) на *cis*. Оба эти трезвучія въ *A-moll* являются лишь составными частями ея доминантовой гармоніи; ни въ одномъ изъ этихъ случаевъ мы не имѣемъ полнаго аккорда, и эта точка соприкосновенія не довольно значительна для того, чтобы установить родство строевъ.

90. Хотя минорные строи, тоники которыхъ отстоятъ отъ первоначальной тоники на терцію, не родственны этому первоначальному строю, однако мы найдемъ, что изъ четырехъ параллельныхъ имъ мажорныхъ строевъ, два мажорныхъ строя несомнѣнно родственны первоначальному строю.
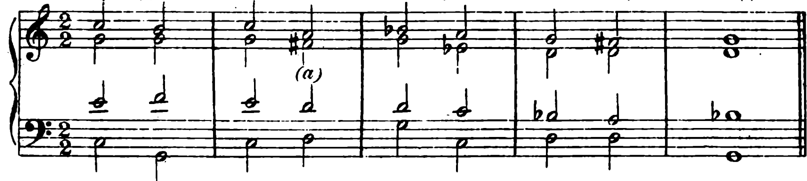
Небольшое соображеніе покажетъ учащемуся, что параллельные мажоры отъ бемольныхъ строевъ *C-moll* и *F-moll*(*Es* и *As*) будутъ совсѣмъ не родственны *A-moll*; тогда какъ параллельные мажоры отъ діэзныхъ строевъ *Fis-moll* и *Cis-moll* (вообще направляющіеся въ сторону доминанты по квинтовому кругу) *A-dur* и *E-dur* будутъ въ столь же близкомъ сродствѣ съ *A-moll*, сколь близки строи *C-moll* и *F-moll* къ *C-dur*. На самомъ дѣлѣ здѣсь родство вполнѣ аналогично.

91. Слѣдуетъ отмѣтить то интересное явленіе, что въ показанныхъ нами отношеніяхъ минорные строи являются прямо противоположными мажорнымъ. Въ этой второй группѣ родственныхъ строевъ близкими къ мажорной тоникѣ являются слѣдующіе *минорные* строи: 1) построенный на той же тоникѣ и 2) построенный на субдоминантѣ (другими словами строи, имѣющіе въ ключѣ на 3 или 4 *бемоля* больше, чѣмъ первоначальный строй *C*); тогда какъ въ той же группѣ близкими къ минорной тоникѣ являются *мажорные* строи: 1) построенный на тоникѣ и 2) построенный на доминантѣ,—(другими словами—строи, имѣющіе тремя или четырьмя

*) См. примѣчаніе въ началѣ главы.

діезами больше первоначальной тоники *A*). Замѣтимъ еще, что тоники минорныхъ и мажорныхъ строевъ, находящихся на второй ступени родства, всегда консонируютъ между собой.

92. Далѣе замѣтимъ, что мы еще не включили въ нашъ циклъ минорный строй, построенный на доминантѣ первоначальнаго мажорнаго строя (*G-moll*), а также мажорный строй, построенный на субдоминантѣ отъ первоначальнаго минорнаго строя (*D-dur*), такъ какъ непосредственное послѣдованіе этихъ строевъ (за тоническимъ) производитъ безпорядочное впечатлѣніе. Мы ясно это увидимъ, если мы помѣстимъ одинъ строй за другимъ съ однимъ только посредствующимъ модулирующимъ аккордомъ:



Здѣсь при (a) модуляція дѣлается черезъ трезвучіе *d-dur*, взятое какъ хроматическій аккордъ на второй ступени отъ *C* и оставленное въ строѣ *G-moll* въ качествѣ доминанты. Мы получаемъ неудовлетворительный результатъ, такъ какъ во второмъ и третьемъ тактѣ оказывается, что либо *G-moll* имѣетъ мажорную субдоминанту, либо *C-dur* минорную доминанту. Обратная модуляція—отъ *G-moll* къ *C-dur* производитъ то-же самое непріятное впечатлѣніе.

93. Всѣ остальные строи,—какъ мажорные, такъ и минорные, кромѣ упомянутыхъ нами,—называются по отношенію къ первоначальной тоникѣ неродственными строями. Изъ мажорныхъ строевъ слѣдовательно неродственными строями будутъ строи, тоники которыхъ диссонируютъ между собой. Соотношеніе же минорныхъ строевъ, какъ мы видѣли, настолько слабѣе мажорныхъ, что во всѣхъ строяхъ, кромѣ разсмотрѣнныхъ нами, точки соприкосновенія между ними слишкомъ незначительны.

94. Мы заключимъ эту главу выпиской всѣхъ родственныхъ мажорныхъ и минорныхъ строевъ, не называя никакого строя, а выражая степень сродства тоникъ указаніемъ на ихъ интервалы.

Таблица строевъ родственныхъ:

Мажорному строю:	**Минорному строю:**
а) На первой степени родства:	
Доминантовый (мажоръ)	*Субдоминантовый* (миноръ)
Субдоминантовый (мажоръ)	*Доминантовый* (миноръ)
Субмедіантовый (миноръ)	*Медіантовый* (мажоръ)
Медіантовый (миноръ)	*Субмедіантовый* (мажоръ)
На второй ступени (миноръ) (т. е. минорный строй, параллельный субдоминантовому).	*На пониженной седьмой ступени* (мажоръ) (строй, параллельный доминантовому)
в) На второй степени родства:	
Медіантовый (мажоръ)	
На пониженной третьей ступени (мажоръ)	
Субмедіантовый (мажоръ)	
На пониженной шестой ступени (мажоръ)	
Тоническій (миноръ)	*Тоническій* (мажоръ)
Субдоминантовый (миноръ)	*Доминантовый* (мажоръ)





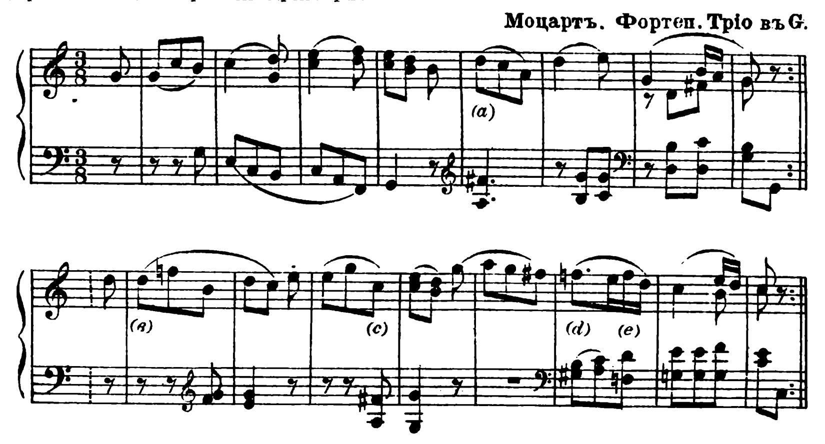
ГЛАВА V.

Способы модулированія—Модуляція черезъ трезвучія.

Теперь намъ приходится имѣть дѣло съ очень важнымъ вопросомъ: какъ лучше всего модулировать изъ одного строя въ другой? На этотъ вопросъ невозможно отвѣтить немногими словами и даже на немногихъ страницахъ: да и вообще на это можно дать лишь общій отвѣтъ, такъ какъ средства модулированія на дѣлѣ почти неистощимы, особливо между близкими строями. Для объясненія разныхъ способовъ модулированія мы будемъ слѣдовать нашему обычному методу, беря примѣры изъ трудовъ великихъ мастеровъ, анализируя ихъ и стараясь изъ нихъ вывести нѣсколько общихъ принциповъ для руководства учащихся.

96. Въ громадномъ большинствѣ случаевъ модуляція производится черезъ аккордъ, общій первоначальному строю и новому. Даже простѣйшія модуляціи въ ближайшіе строи большей частью дѣлаются такимъ образомъ. Вотъ краткій примѣръ:

Моцартъ. Фортеп. Тріо въ G.



Эта тема состоитъ изъ двухъ восьми-тактныхъ періодовъ, подраздѣленныхъ каждый на два четырехтактныхъ предложенія. При (a) происходитъ модуляція въ строй доминанты. Это производится „введеніемъ аккорда съ нотой, принадлежащей новому строю, но чуждой (какъ діатоническая нота) оставленному строю, послѣ чего слѣдуютъ другіе аккорды, принадлежащіе новому строю.“ Здѣсь нота *fis* чужда тональности *C*, но учащійся можетъ видѣть, что означенный аккордъ (a) могъ бы быть хроматически измѣненнымъ трезвучіемъ на 2-й ступени въ строѣ *C*. Что это не такъ, доказывается здѣсь тѣмъ, что слѣдуетъ. Поэтому модуляція здѣсь дѣлается тѣмъ, что аккордъ при (a) ***взятъ*** въ строѣ *C* какъ хроматически видоизмѣненный аккордъ на 2-й ступени и ***оставленъ*** въ строѣ G, какъ доминантаккордъ.

97. При (b) возстановленіемъ *f* произошло возвращеніе въ строй *C*. Аккордъ взятъ въ качествѣ септаккорда на тоникѣ въ строѣ G и оставленъ какъ доминантсептаккордъ въ строѣ *C*. Слѣдуетъ обратить особое вниманіе на аккордъ при (c). Хотя повидимому это тотъ же аккордъ, который мы видѣли на второй восьмушкѣ 5-го такта (a), онъ однако здѣсь не является доминантаккордомъ отъ G. Въ дальнѣйшемъ изложеніи уча-

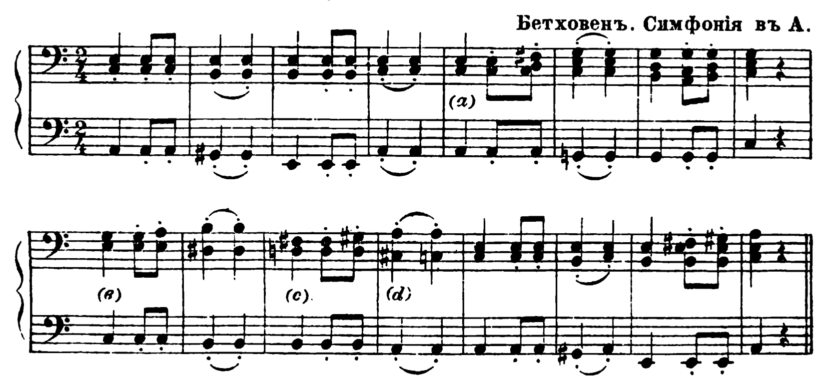
щійся узнаетъ, что послѣ модуляціи въ G и возвращенія въ C, вторая непосредственная модуляція опять въ доминанту была бы очень плохимъ пріемомъ. Поэтому аккордъ при (c) здѣсь употребленъ въ видѣ хроматическаго аккорда въ строѣ *C*, какъ это видно изъ послѣдующаго; *fis* въ дальнѣйшей мелодіи (черезъ два такта) есть только хроматическая проходящая нота между *g* и *f*. При (d) мы однако увидимъ проходящую модуляцію въ *A-moll*, произведенную особымъ способомъ, который мы теперь постараемся объяснить.

98. На первый взглядъ кажется, что между этими двумя строями нѣтъ никакого связующаго звена, такъ какъ предыдущій тактъ не можетъ быть въ *A-moll* (иначе мы имѣли бы *gis*, а не *g*) а *gis* совсѣмъ не принадлежитъ къ строю *C*. Дѣло въ томъ, что мы здѣсь имѣемъ очень обыкновенный случай подразумѣваемой энгармонической модуляціи. Если мы при (d) *gis* замѣнимъ энгармоническимъ его звукомъ *as*, мы увидимъ, что этотъ аккордъ есть послѣднее обращеніе минорнаго нонаккорда на доминантѣ въ строѣ *C*. Онъ здѣсь взятъ именно какъ таковой, а затѣмъ чрезъ энгармоническую замѣну *as* на *gis*, этотъ аккордъ превращается въ первое обращеніе минорнаго нонаккорда на доминантѣ въ строѣ *A-moll*, разрѣшенное въ слѣдующій за нимъ тоническій аккордъ. Когда модуляція такимъ образомъ дѣлается черезъ подразумѣваемую энгармоническую замѣну, обыкновенно (хотя не всегда) аккордъ пишется, какъ это написано здѣсь, въ новомъ строѣ, а не въ прежнемъ. Наконецъ мы видимъ въ нашемъ примѣрѣ возвращеніе къ *C-dur*; аккордъ при (e) взятъ въ качествѣ субдоминанты въ строѣ *A-moll* и оставленъ въ качествѣ второй ступени въ строѣ *C*.

99. Хотя модуляціи въ нашемъ маленькомъ примѣрѣ произведены въ ближайшіе строи, анализъ ихъ очень поучителенъ, такъ какъ въ немъ встрѣчаются всѣ случаи наиболѣе обычныхъ способовъ модулированія. При (a) и (b) мы видимъ аккорды, взятые въ качествѣ хроматическихъ въ одномъ строѣ и оставленные въ новомъ строѣ въ качествѣ діатоническихъ; при (d) модуляція дѣлается чрезъ подразумѣваемую энгармоническую замѣну; а при (e) модулирующій аккордъ діатониченъ въ обоихъ строяхъ.

100. Теперь дадимъ примѣръ простыхъ модуляцій въ минорѣ; прежде всего возьмемъ извѣстное *Allegretto* Бетховенской 7-й симфоніи.

Бетховенъ. Симфонія въ A.
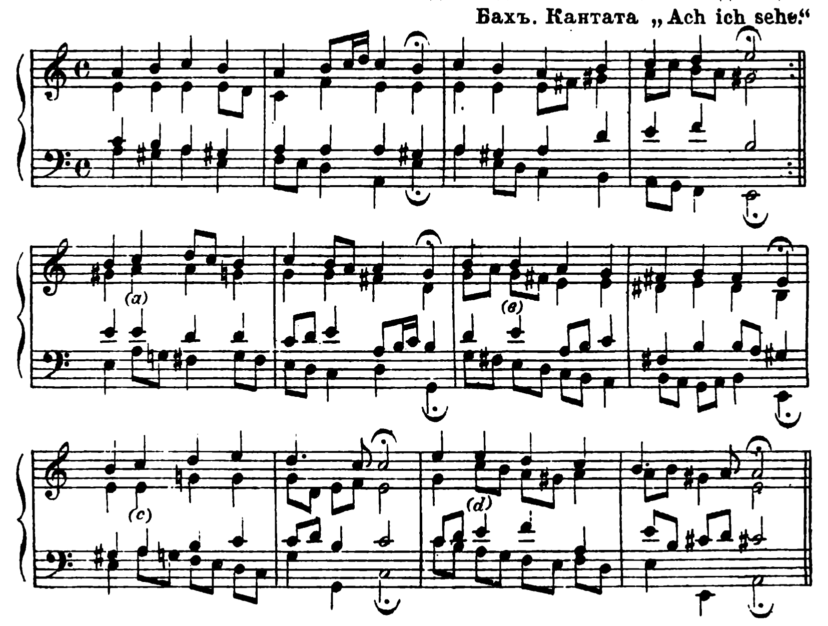


Первая модуляція здѣсь дѣлается (при a) въ параллельный мажоръ тѣмъ, что первый аккордъ такта берется въ качествѣ тоники въ строѣ *A-moll* и оставляется въ строѣ *C* въ качествѣ субмедіанты. *fis*, появляющееся въ концѣ такта, есть нота, принадлежащая хроматически видоизмѣненному аккорду на 2-й ступени въ строѣ *C* но не есть вводный тонъ въ строѣ *G*. При (b) подобнымъ же способомъ происходитъ модуляція въ *E-moll*, т. е. трезвучіе на *C*, взятое какъ тоника въ этомъ строѣ, оставлено въ строѣ *E-moll* въ качествѣ субмедіанты. При (c) мы возвращаемся въ

A-moll черезъ пониженіе *dis* предшествующаго аккорда, взятаго въ строѣ *E-moll* въ качествѣ доминантоваго, и оставленнаго въ строѣ *A-moll* въ качествѣ аккорда на 2-й ступени. Наконецъ при (d) мы находимъ, что аккордъ *a-dur* взятъ какъ тоническій аккордъ въ этомъ строѣ (съ только проходящей модуляціей къ мажорной тоникѣ) и оставленъ какъ хроматическій мажорный аккордъ на тоникѣ въ строѣ *A-moll*. *)

101. Въ вышеприведенномъ примѣрѣ первая модуляція дѣлается, какъ обыкновенно, въ параллельный мажоръ. Въ слѣдующей аранжировкѣ одного стараго хорала Бахомъ мы видимъ другой порядокъ модуляціи

Бахъ. Кантата „Ach ich sehe.“



Рѣдко можно видѣть въ минорѣ, чтобы первая модуляція дѣлалась, какъ это имѣетъ мѣсто здѣсь, въ строй седьмой ступени (параллельный мажоръ отъ доминантоваго минора); при (a) она производится черезъ единственный діатоническій аккордъ, общій обоимъ строямъ—черезъ трезвучіе *a-moll*, взятое какъ тоника въ первоначальномъ строѣ и оставленное какъ трезвучіе на второй ступени въ *G-dur*. Изъ *G-dur* при (b) модуляція дѣлается въ параллельный миноръ отъ этого строя тѣмъ, что трезвучіе *e* берется, какъ субмедіантовое и остается въ новомъ строѣ, какъ тоническое,—модуляція, обратная показанной въ § 100 (*a*) и (*b*). Каденція въ строѣ *E-moll* оканчивается мажорнымъ трезвучіемъ, такъ наз. „tierce de Picardie“ для того, чтобы естественнымъ образомъ перейти въ *A-moll*, въ каковомъ строѣ продолжается пьеса. Модуляціи при (c) и (d), послѣ сказаннаго, будутъ понятны учащемуся.

102. Разсмотрѣнныя нами модуляціи почти всѣ произведены черезъ трезвучія. Теперь изслѣдуемъ тѣ возможности, которыя вообще намъ даютъ трезвучія для перехода изъ одного строя въ другой. Мы прежде всего беремъ мажорное трезвучіе.

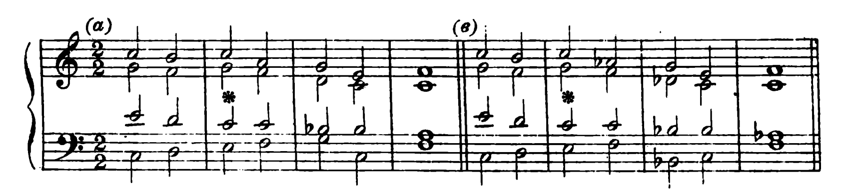
103. Всякое мажорное трезвучіе, какъ діатоническій аккордъ въ мажорномъ строѣ, можетъ быть тоническимъ, доминантовымъ или субдоминантовымъ, а въ минорномъ—доминантовымъ или субмедіантовымъ. Не-

---

*) **Что согласно съ правиломъ гармоніи: въ минорномъ строѣ мажорный тоническій аккордъ можетъ быть взятъ въ качествѣ хроматическаго аккорда, если его терція введена полутономъ, и если она переходитъ также въ полутонъ (Гармонія, т. ж. авт. § 289).**

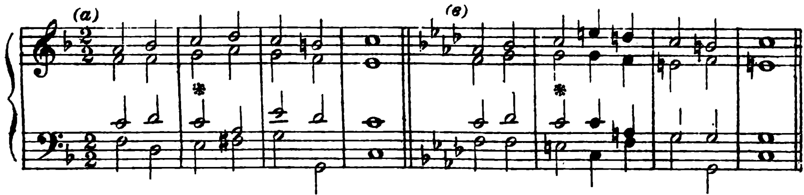
большое соображеніе покажетъ намъ, что разсматривая мажорное трезвучіе лишь съ этихъ точекъ зрѣнія, мы можемъ произвести модуляціи между пятью строями,—слѣдующимъ образомъ:

I. Взявъ мажорное трезвучіе въ качествѣ тоники и оставивъ его въ новомъ строѣ въ видѣ доминанты, мы можемъ модулировать въ субдоминантовый строй—мажорный или минорный:
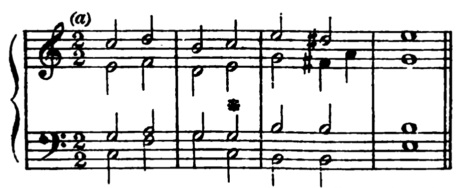


При (*) въ обоихъ примѣрахъ трезвучіе, взятое въ качествѣ тоники, оставлено въ новомъ строѣ въ качествѣ доминанты, приводя насъ при (a) въ *F-dur*, при (b) въ *F-moll*.

104. II. Наоборотъ. взявъ трезвучіе въ качествѣ доминанты и оставивъ его въ новомъ строѣ въ качествѣ тоники, мы можемъ модулировать въ мажорный доминантовый строй:
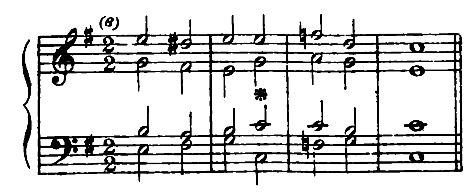


Здѣсь, начавъ при (a) въ *F-dur*, а при (b) въ *F-moll*, мы въ обоихъ случаяхъ черезъ тотъ же аккордъ модулируемъ въ *C-dur*.
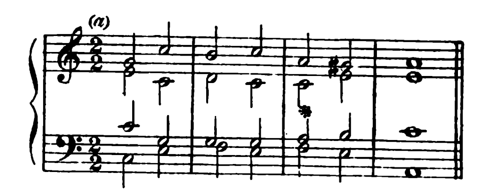
105. III. Взявъ аккордъ въ качествѣ тоники и оставивъ его въ качествѣ субмедіанты въ новомъ строѣ, мы можемъ модулировать въ минорный строй медіанты:



IV. Наоборотъ, взявъ аккордъ въ качествѣ субмедіанты въ минорѣ и оставивъ его въ качествѣ тоники, мы можемъ модулировать въ мажорный строй субмедіанты:



106. V. Взявъ трезвучіе въ качествѣ субдоминанты и оставивъ его въ новомъ строѣ въ качествѣ субмедіанты, мы можемъ модулировать изъ мажорнаго строя въ параллельный миноръ:



VI. Наоборотъ, мы можемъ модулировать изъ минора въ параллельный мажоръ, оставивъ субмедіанту минорнаго строя въ качествѣ субмедіанты мажорнаго:

(в)

107. Очень важно замѣтить, что такъ какъ само трезвучіе не опредѣляетъ строя, модуляція черезъ трезвучія необходимо должна быть *закрѣплена*, т. е. за трезвучіемъ должны слѣдовать аккорды, ясно устанавливающіе новый строй. Во всѣхъ приведенныхъ примѣрахъ это такъ и было сдѣлано.

108. Если мы теперь обратимся къ минорнымъ трезвучіямъ, мы увидимъ, что они, подобно мажорнымъ, могутъ принадлежать къ діатоническимъ трезвучіямъ пяти строевъ; ибо минорное трезвучіе можетъ быть: трезвучіемъ на 2-й ступени, медіантовымъ или субмедіантовымъ въ мажорномъ строѣ, и тоническимъ или субдоминантовымъ въ минорномъ; и мы можемъ, поступая съ минорнымъ трезвучіемъ такъ же, какъ съ мажорнымъ, такъ сказать „мѣнять роли" между вышеупомянутыми строями. Такъ какъ выше приведены полные примѣры модуляцій черезъ мажорное трезвучіе, было бы излишнимъ приводить подобные же примѣры для минорнаго. Мы будемъ продолжать нашъ перечень возможныхъ модуляцій черезъ минорное трезвучіе, но предоставимъ учащемуся самому составить примѣры, подобные вышеприведеннымъ. Учащійся долженъ начать съ установленія строя, изъ котораго онъ исходитъ, посредствомъ его главныхъ аккордовъ; а затѣмъ онъ долженъ ввести модулирующее трезвучіе и въ заключеніе утвердиться въ новомъ строѣ. Теперь мы дадимъ главнѣйшія модуляціи въ ближайшіе строи посредствомъ минорнаго трезвучія.

109. VII. Оставивъ трезвучіе на 2-й ступени въ мажорѣ какъ тонику новаго строя, мы можемъ модулировать въ минорный строй второй ступени (т. е. въ параллельный строй субдоминанты).

VIII. Оставивъ тоническое минорное трезвучіе въ качествѣ трезвучія на второй ступени, мы можемъ модулировать въ мажорный строй седьмой пониженной ступени (т. е. въ строй параллельный минорному доминантовому).

IX. Оставивъ субмедіанту мажорнаго строя въ качествѣ тоники новаго строя (§ 101 (b) и (d) мы можемъ модулировать въ параллельный миноръ.

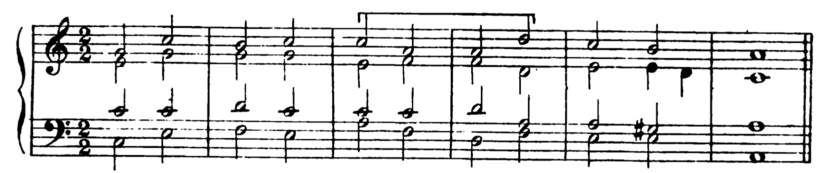
X. Обратно: оставивъ минорную тонику въ видѣ субмедіанты новаго строя, (какъ въ § 101 (c), мы можемъ модулировать въ параллельный мажоръ.

XI. Оставляя минорную тонику въ качествѣ субдоминанты новаго строя, мы модулируемъ въ строй минорной доминанты.

XII. Оставляя минорную субдоминанту въ качествѣ тоники новаго строя мы можемъ модулировать въ минорный строй субдоминанты.

110. Хотя мы ни въ какомъ случаѣ не исчерпали предметъ настоящей главы, мы показали уже 12 разныхъ способовъ модулированія между всѣми близко-родственными строями посредствомъ только тѣхъ трезвучій, кото-
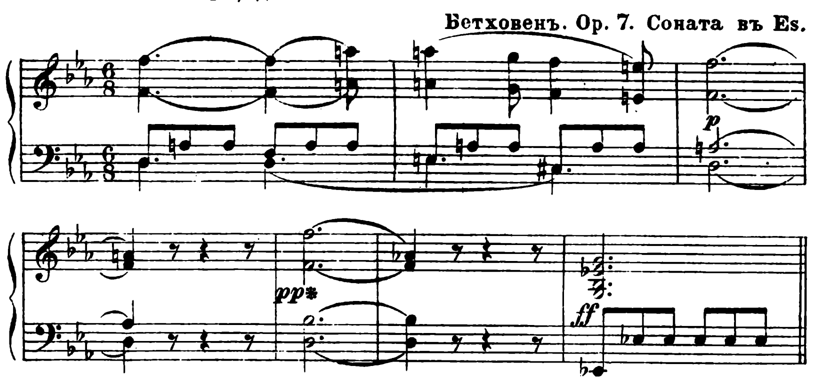
рыя діатоничны въ обоихъ строяхъ. Мы также произвели наши модуляціи въ наиболѣе сокращенномъ видѣ—т. е. черезъ наивозможно меньшее число аккордовъ. Но въ близко-родственныхъ строяхъ, между которыми имѣются 3 или 4 общихъ трезвучія, эти трезвучія могутъ быть помѣщены одно послѣ другого, временно давая впечатлѣніе неопредѣленности по отношенію къ тональности; часто это производитъ прекрасный эффектъ. Напримѣръ, модулируя изъ *C* въ *A-moll* мы можемъ вмѣсто кратчайшаго пути (показаннаго въ § 106) переходить свободнѣе слѣдующимъ образомъ:



Здѣсь аккорды, означенные скобкой въ 3-мъ и 4-мъ тактахъ можно съ одинаковымъ правомъ разсматривать какъ субмедіанту, субдоминанту и трезвучіе на 2-й ступени въ строѣ *C* и какъ тонику, субмедіанту и субдоминанту въ строѣ *A-moll;* употребленіе трехъ или четырехъ переходныхъ аккордовъ дѣлаетъ модуляцію мягче и менѣе неожиданной.

111. До сихъ поръ мы говорили лишь о модуляціяхъ въ близко-родственные строи; однако возможно посредствомъ лишь діатоническихъ трезвучій модулировать и въ неродственные строи, какъ въ слѣдующемъ хорошемъ примѣрѣ, данномъ Бетховеномъ:

Бетховенъ. Op. 7. Соната въ Es.



Здѣсь въ началѣ отрывокъ идетъ въ *D-moll*, аккордъ (*) въ пятомъ тактѣ взятъ какъ первое обращеніе субмедіанты въ *D-moll* и оставленъ въ строѣ *Es-dur* въ качествѣ перваго обращенія доминантоваго трезвучія, къ которому въ слѣдующемъ тактѣ прибавлена септима; затѣмъ модуляція подтверждается тоническимъ аккордомъ.
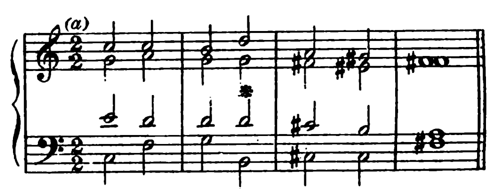
112. Теперь переходимъ къ другимъ важнымъ модуляціямъ, которыя могутъ быть произведены посредствомъ трезвучій — особенно *мажорныхъ* трезвучій. Мы видѣли (§ 103), что всякое мажорное трезвучіе можетъ быть діатоничнымъ въ трехъ мажорныхъ и двухъ минорныхъ строяхъ. Кромѣ этого оно можетъ быть хроматичнымъ въ нѣсколькихъ другихъ строяхъ. Оно можетъ быть: хроматичнымъ мажорнымъ тоническимъ аккордомъ въ минорномъ строѣ; хроматическимъ аккордомъ на второй ступени какъ въ мажорномъ, такъ въ минорномъ строѣ; хроматическимъ аккордомъ на пониженной второй ступени (какъ въ мажорѣ, такъ и въ минорѣ); и наконецъ—хроматическимъ мажорнымъ аккордомъ на пониженной субмедіантѣ мажорнаго строя.
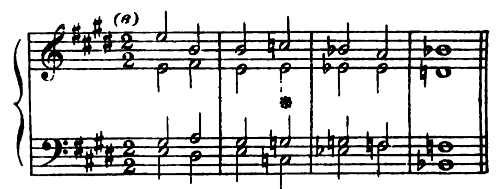
---

*) См. прим. въ началѣ главы IV. (*Пр. перевод.*)

Теперь пусть учащійся подумаетъ, какое обширное поле это даетъ ему для модулированія. Напр. возьмемъ трезвучіе *c-dur*. Мы уже видѣли, что оно діатонично въ строяхъ *C*, *G* и *F* (*dur*) и *F* и *E*-(*moll*). Теперь мы видимъ, что какъ хроматическое трезвучіе оно можетъ принадлежать также строямъ *Cmoll*, *B-dur* и *moll*, *H-dur* и *moll* и *E-dur*. Такимъ образомъ мы можемъ модулировать въ одиннадцать строевъ изъ 24-хъ посредствомъ этого одного аккорда. Аккордъ можетъ быть, какъ мы это видѣли діатоничнымъ въ одномъ изъ двухъ строевъ и хроматичнымъ въ другомъ; онъ можетъ быть хроматичнымъ въ обоихъ.

114. Для того, чтобы показать, что *возможно* въ этомъ смыслѣ (что не значитъ — *желательно*) мы дадимъ нѣсколько примѣровъ далекихъ модуляцій — въ чуждые строи, совершенныхъ посредствомъ двоякаго значенія мажорнаго трезвучія:



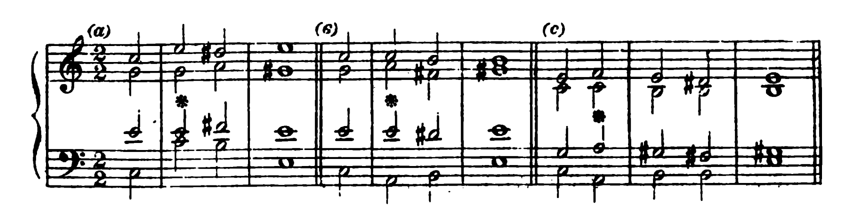
Здѣсь модуляція совершена непосредственно отъ *C-dur* къ *Fis-moll* тѣмъ, что четвертый аккордъ, взятый въ качествѣ доминанты въ первоначальномъ строѣ, оставленъ въ новомъ строѣ въ качествѣ пониженнаго секстаккорда на 2-й ступени. Столь рѣзкая модуляція никогда не производитъ хорошаго впечатлѣнія:



Здѣсь модуляція отъ *E-dur* къ *B-dur* еще менѣе неестественна, и дается только, какъ примѣръ того, что *возможно*. Она дѣлается тѣмъ, что аккордъ (*) (трезвучіе *c*) берется въ строѣ *E* какъ хроматическое трезвучіе на пониженной субмедіантѣ (такъ наз. неаполитанская секста) и оставляется въ новомъ строѣ *B* какъ хроматическое (мажорное) трезвучіе на второй ступени. Здѣсь аккордъ *c* въ обоихъ строяхъ хроматиченъ.

115. Тогда какъ такой способъ модулированія рѣдко употребляется для перехода въ отдаленные строи, мы иногда находимъ, что онъ примѣняется для перехода въ строи, находящіеся на второй ступени родства. Сперва мы дадимъ только простое послѣдованіе аккордовъ, поясняющее такую модуляцію, а затѣмъ мы дадимъ примѣры изъ сочиненій великихъ композиторовъ, гдѣ эти способы модулированія примѣнены въ дѣйствительности. Для сохраненія мѣста, мы предполагаемъ, что первоначальный строй уже установленъ, и даемъ лишь тоническій аккордъ его.
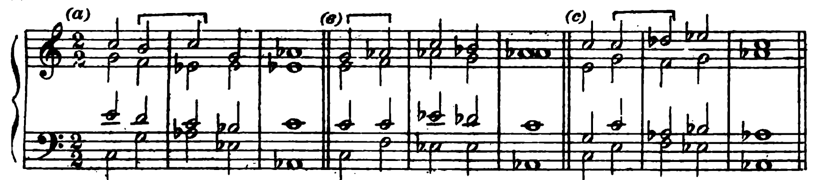
116. Первую модуляцію мы дѣлаемъ изъ мажорнаго строя въ его мажорную медіанту. Этотъ переходъ возможенъ посредствомъ трехъ трезвучій:



При (a) тоническій аккордъ первоначальнаго строя оставленъ въ новомъ строѣ въ качествѣ трезвучія на пониженной субмедіантѣ; при (b) субмедіанта первоначальнаго строя оставлена, какъ минорная субдоминанта (съ пониженной терціей) новаго строя; а при (c) первое обращеніе субдоминанты оставлено въ новомъ строѣ въ видѣ секстаккорда на пониженной субмедіантѣ новаго строя (неаполитанской сексты).

117. Слѣдуетъ замѣтить, что въ каждомъ изъ этихъ трехъ примѣровъ модуляціонный аккордъ подразумѣваетъ переходъ скорѣе въ *E-moll*, чѣмъ въ *E-dur*; въ самомъ дѣлѣ, мы въ § 105 (a) употребили тотъ же аккордъ какъ и здѣсь при (a) для перехода изъ C въ *E-moll*; и мы могли бы модулировать въ этотъ строй черезъ аккорды, употребленные нами при (b) и (c). Мы ниже увидимъ, что при модуляціи черезъ трезвучіе въ строй второй степени родства, это трезвучіе обыкновенно подразумѣваетъ минорный строй, родственный какъ первоначальному строю, такъ и новому строю.
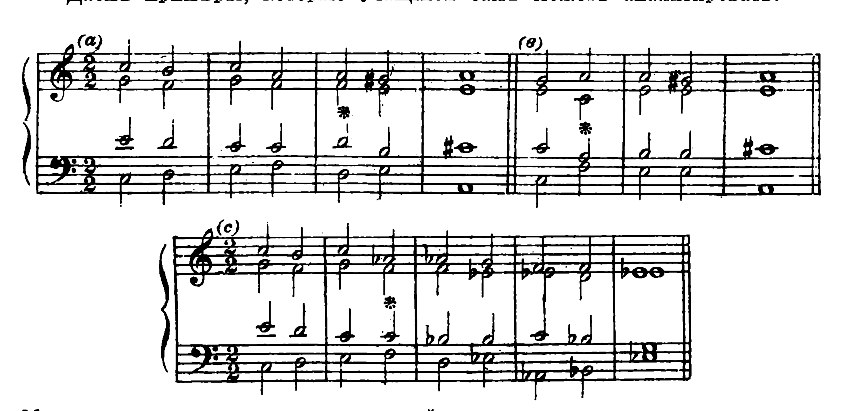
118. Слѣдуя способу, обратному только что указанному, мы можемъ модулировать на большую терцію внизъ—въ строй пониженной субмедіанты:



Учащемуся не трудно самому проанализировать эти переходы. Слѣдуетъ замѣтить, что аккорды, заключенные въ скобки, даютъ подтвержденіе того, что нами сказано въ предыдущемъ §. Аккордъ при (a) предполагаетъ прерванную каденцію въ *C-moll*; при (b) и (c) ясно слышится подразумѣваемый строй *F-moll*
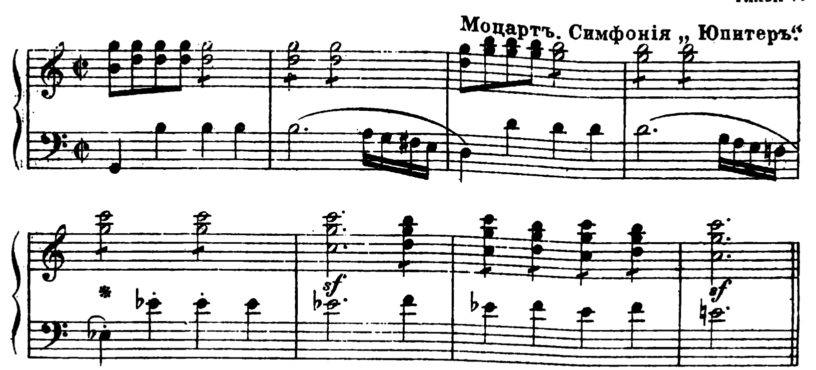
119. Подобнымъ же образомъ мы можемъ модулировать въ мажорные строи субмедіанты и пониженной медіанты черезъ трезвучія, хроматическія въ одномъ строѣ и діатоничныя въ другомъ.

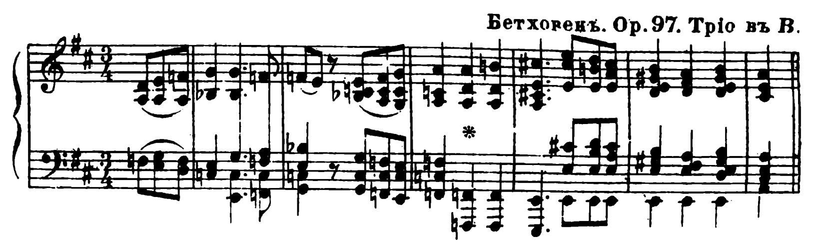
Даемъ примѣры, которые учащійся самъ можетъ анализировать:



Можно дать много еще такихъ примѣровъ, но приведенныхъ достаточно; замѣтимъ опять подразумѣваніе минорнаго строя. Соотношеніе мажорныхъ и минорныхъ строевъ, находящихся на 2-й ступени родства, до того очевидно, что этому примѣры не нужны (§§ 87—90).

120. Теперь мы дадимъ отрывки изъ сочиненій великихъ композиторовъ, поясняющіе модуляціи черезъ трезвучія въ строи второй ступени родства. Эти примѣры не очень обыкновенны; чаще модуляціи дѣлаются черезъ диссонирующій аккордъ:
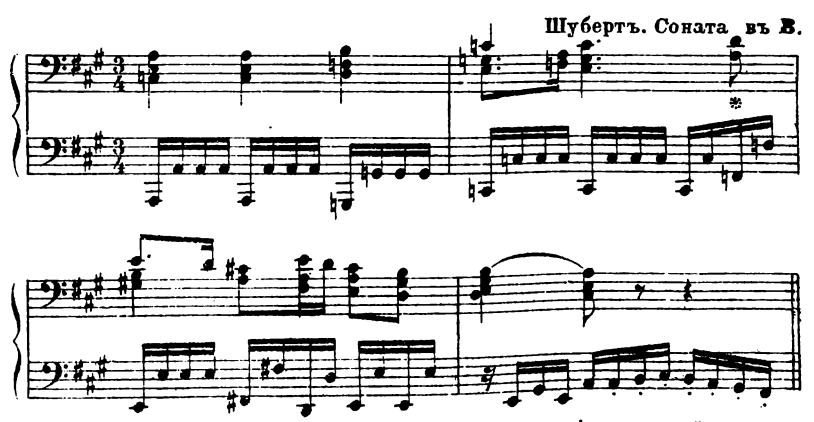




Въ этомъ извѣстномъ отрывкѣ изъ финала „Юпитера“ модуляція (при *) изъ *G-dur* въ *C-moll* производится тѣмъ, что хроматическое минорное трезвучіе на субдоминантѣ оставляется въ качествѣ тоники новаго строя.

121. Слѣдующій нашъ примѣръ показываетъ, какъ тотъ-же аккордъ употребленъ для модуляціи въ мажорный строй медіанты:
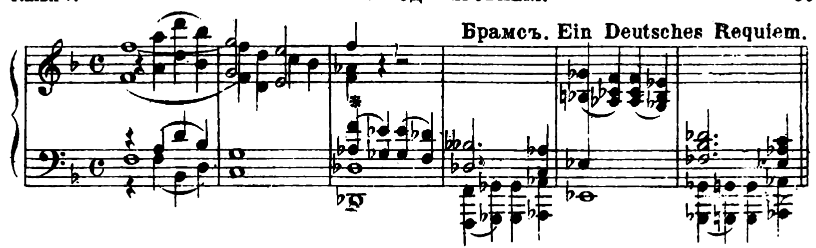
Бетховенъ. Ор. 97. Тріо въ *B*.

Здѣсь (при *) трезвучіе на субмедіантѣ въ строѣ *F* оставлено какъ хроматическое минорное трезвучіе на субдоминантѣ въ строѣ *A*,—примѣръ обратный предыдущему, гдѣ трезвучіе было взято какъ хроматическое и оставлено какъ діатоническое.

122. Затѣмъ мы покажемъ, какъ тотъ же аккордъ употребленъ для модуляціи къ субмедіантѣ—отъ *C* къ *A-dur*.
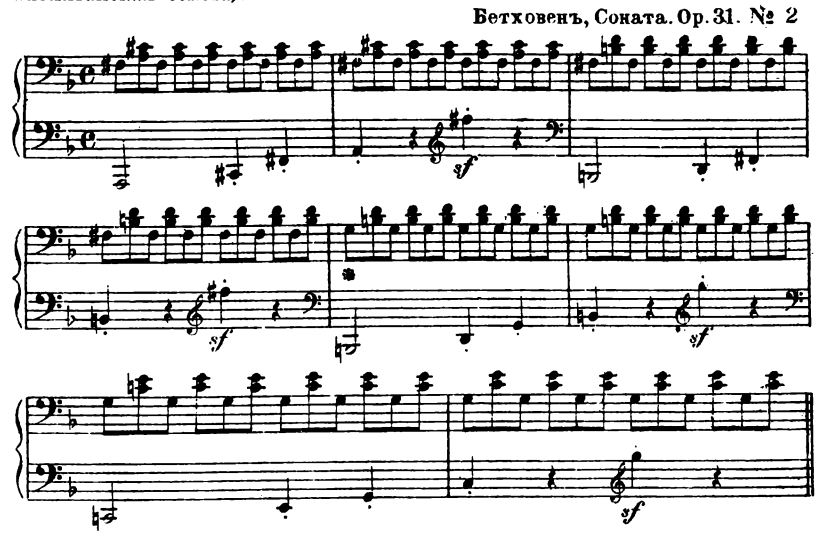


123. Слѣдующій отрывокъ показываетъ модуляцію въ строй пониженной субмедіанты—на большую терцію внизъ:



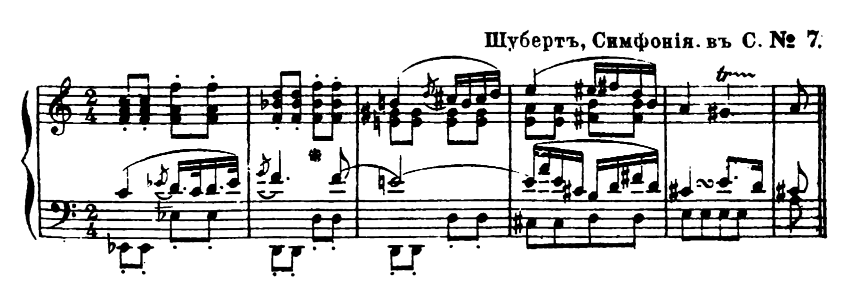
Здѣсь модулирующій аккордъ взятъ въ качествѣ хроматическаго въ строѣ *F-dur*, образуя ложную каденцію и оставленъ въ качествѣ тоническаго аккорда въ *Des-dur*.

124. Мы уже упоминали о возможности модуляціи между неродственными строями черезъ трезвучія, а теперь мы дадимъ этому примѣры, которые нельзя сказать, чтобы были исключительны. Аккордъ, часто для этого употребляемый, есть секстаккордъ на пониженной 6-й ступени (неаполитанская секста):
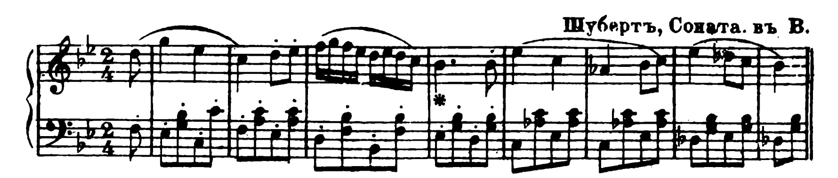


Здѣсь модуляція изъ *Fis-moll* къ *C-dur* производится тѣмъ, что аккордъ (*) взятъ какъ секстаккордъ на пониженной субмедіантѣ въ первоначальномъ строѣ и оставленъ въ новомъ строѣ въ качествѣ доминанты. Сравни примѣръ въ § 114 (a).

125. Въ слѣдующемъ примѣрѣ аккордъ (при *) взятъ какъ тоника въ *B-dur* и оставленъ какъ секстаккордъ на пониженной 6-й ступени:
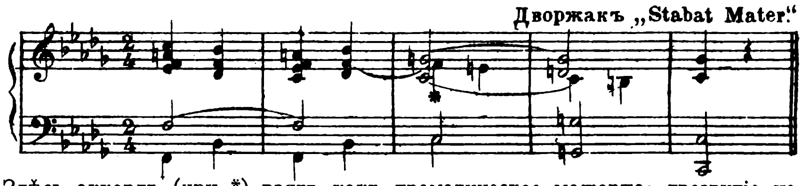


126. Слѣдующіе наши примѣры показываютъ нѣсколько болѣе рѣдкія модуляціи:



Здѣсь аккордъ на *es* въ четвертомъ тактѣ взятъ какъ субдоминанта въ строѣ *B* и оставленъ въ строѣ *As* въ качествѣ доминанты. Съ этой точки зрѣнія вмѣсто проходящей ноты *d* правильнѣе было-бы написать *des*; но возможно, что Шубертъ имѣлъ въ виду сперва модулировать въ *Es*, и тогда мы имѣемъ случай „сложной модуляціи", о которой рѣчь впереди.

127. Нашъ послѣдній примѣръ очень курьезенъ:



Здѣсь аккордъ (при *) взятъ какъ хроматическое мажорное трезвучіе на второй ступени отъ *B-moll* и оставленъ какъ тоническое въ строѣ *C-dur*. Ухо ожидаетъ модуляцію въ *F-moll* въ третьемъ тактѣ послѣ трезвучія *c*, и внезапное появленіе строя *C* поразительно.

128. Въ настоящей главѣ мы разсмотрѣли модуляцію только черезъ трезвучія, и мы старались показать, какъ много возможностей модулированія даетъ одинъ этотъ способъ. Модуляція черезъ диссонирующіе аккорды однако еще обычнѣе, особенно у современныхъ композиторовъ, и мы теперь по нашему предмету вступаемъ въ столь обширную область, что мы ей посвящаемъ особую главу.

ГЛАВА VI.

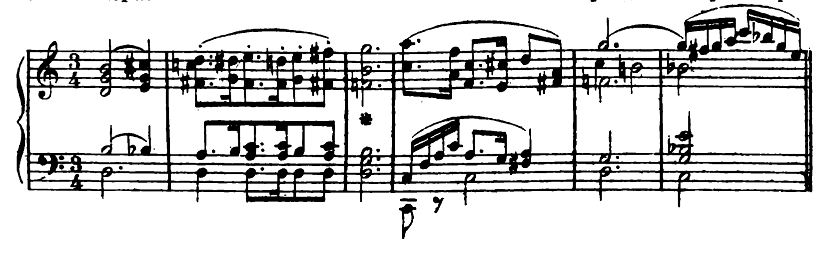
Способы модулированія (продолженіе).

129. Въ предыдущей главѣ мы видѣли способы модулированія только черезъ одни трезвучія. Мы однако даже этотъ предметъ не могли исчерпать; еще менѣе мы сможемъ исчерпать всѣ возможности модуляціи черезъ диссонирующіе аккорды. Можно увѣренно утверждать, что музыканты въ этой области обладаютъ безпредѣльными средствами, и что геніальный музыкантъ почти навѣрное найдетъ еще новыя неиспытанныя средства. Все, что мы можемъ сдѣлать, это показать главные способы модулированія помимо трезвучій и пояснить такіе способы примѣрами изъ трудовъ великихъ композиторовъ.

130. Нарочно въ предыдущей главѣ мы исключили уменьшенное трезвучіе, такъ какъ въ дѣйствительности оно есть верхняя часть основ-
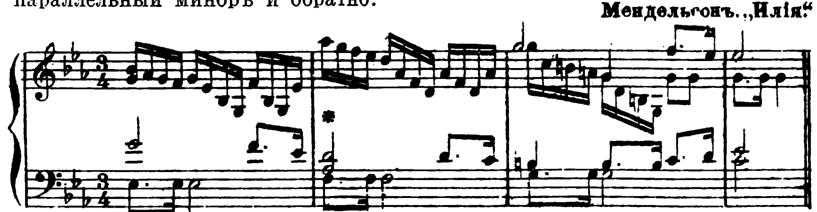
ного диссонирующаго аккорда; теперь мы прежде всего покажемъ, какія модуляціи возможны этимъ путемъ.

131. Модуляціи черезъ основные септаккорды [1]) очень обыкновенны, особливо между близкими стро̀ями. Въ § 96 приведенъ примѣръ изъ Моцарта, поясняющій это; модуляція чрезъ септаккорды особенно часто дѣлается между строями параллельнаго минора и мажора, тоники, доминанты и субдоминанты. Случайно тотъ же аккордъ можетъ связать и два неродственныхъ строя, какъ въ слѣдующемъ по̀разительномъ отрывкѣ изъ Вагнера: **Вагнеръ. „Мейстерзингеры".**



Въ началѣ нашего примѣра безошибочно устанавливается строй *G*. Слѣдовательно аккордъ третьяго такта взятъ какъ септаккордъ на тоникѣ въ этомъ строѣ; но разрѣшеніе его доказываетъ, что онъ оставленъ не въ качествѣ доминантаккорда въ строѣ *C*, какъ это обыкновенно дѣлается, но въ качествѣ септаккорда на второй ступени въ строѣ *F*, такъ какъ все дальнѣйшее несомнѣнно написано въ этомъ строѣ. Очевидно всякій основной септаккордъ можетъ принадлежать къ шести строямъ, такъ какъ онъ можетъ быть доминантовымъ, тоническимъ или построеннымъ на второй ступени либо въ мажорѣ, либо въ минорѣ [1]); такъ что въ видахъ модуляціи онъ можетъ быть взятъ въ одномъ видѣ въ строѣ, изъ кото̀раго мы исходимъ, и оставленъ въ новомъ строѣ въ другомъ видѣ.

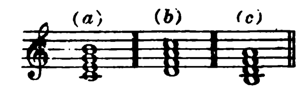
132. Выпустивъ основной тонъ септаккорда, мы получаемъ уменьшенное трезвучіе. Очевидно, что мы можемъ имъ пользоваться какъ септаккордомъ для тѣхъ же модуляцій, о которыхъ мы только что упомянули. Но кромѣ того возможны другія модуляціи. Уменьшенное трезвучіе на второй ступени въ минорѣ есть верхняя часть не основного септаккорда, но нонаккорда, постро̀еннаго на доминантѣ [1]). Взглянувъ на уменьшенное трезвучіе съ этой точки зрѣнія мы можемъ модулировать изъ мажора въ параллельный миноръ и обратно: **Мендельсонъ. „Илія".**



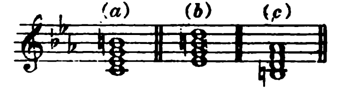
Здѣсь аккордъ (*) взятъ какъ первое обращеніе уменьшеннаго трезвучія на вводномъ тонѣ строя *Es* (второе обращеніе доминантсептаккорда этого строя) и оставленъ въ строѣ *C-moll* въ качествѣ перваго обращенія трезвучія на 2-й ступени, которое есть на само̀мъ дѣлѣ доминантовый нонаккордъ въ этомъ строѣ.

133. Не только основные септаккорды могутъ служить для модуляціи; такъ наз. діатоническіе (побочные) септаккорды годятся для той-же цѣли. Только слѣдующіе три побочныхъ септаккорда годны для модуляціи:

1) См. примѣчаніе въ началѣ гл. IV.
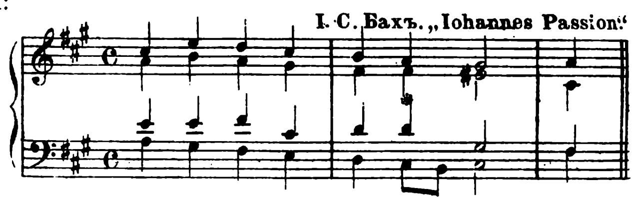


Изъ нихъ первый аккордъ (a) съ мажорной терціей, чистой квинтой и большой септимой строится на тоникѣ или субдоминантѣ въ мажорѣ и на субмедіантѣ въ минорѣ и слѣдовательно можетъ служить модуляціоннымъ звеномъ между этими тремя строями; здѣсь показанный аккордъ можетъ принадлежать *C* и *G-dur* и *E-moll*. Аккордъ (b), состоящій изъ малой терціи, квинты и малой септимы, можетъ быть построенъ на 2-й ступени, медіантѣ и субмедіантѣ въ мажорѣ, и на тоникѣ и субдоминантѣ въ минорѣ; слѣдовательно онъ годится для пяти строевъ. Аккордъ (c) съ малой терціей, уменьшенной квинтой и малой септимой можетъ быть построенъ только на вводномъ тонѣ въ мажорѣ и на 2-й ступени въ минорѣ. Остальные минорные побочные септаккорды—слѣдующіе:
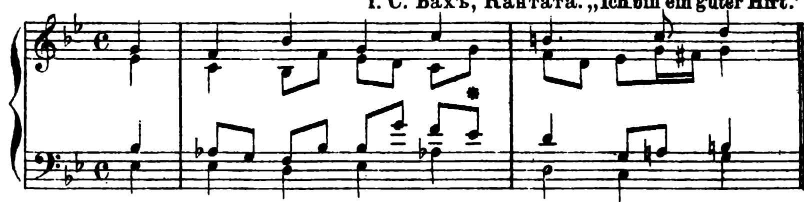


Изъ нихъ первые два (a) и (b) безполезны въ модуляціонномъ отношеніи, такъ какъ они встрѣчаются только въ одномъ строѣ; объ аккордѣ (c) см. далѣе (§ 139).

134. Дадимъ примѣры модуляцій черезъ побочные (діатоническіе) септаккорды:
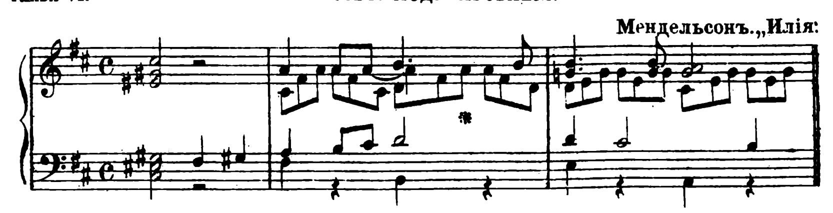


Нота *d* въ тенорѣ показываетъ, что нота *cis* въ басу есть проходящая нота на сильномъ времени. Модуляція изъ *A* въ *Fis-moll* дѣлается тѣмъ, что аккордъ * берется въ качествѣ побочнаго аккорда на 2-й ступени въ строѣ *A* и оставляется въ строѣ *Fis-moll* въ качествѣ септаккорда на субдоминантѣ.

135. Слѣдующій примѣръ показываетъ модуляцію въ параллельный миноръ также черезъ побочный септаккордъ, но произведенную нѣсколько иначе.



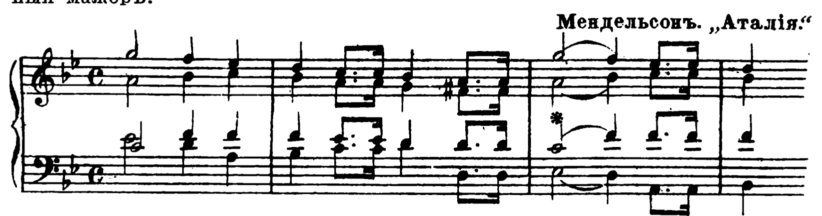
Здѣсь аккордъ * взятъ какъ діатоническій субдоминантсептаккордъ въ *Es* и въ новомъ строѣ *C-moll* появляется въ качествѣ септаккорда на субмедіантѣ. Замѣтимъ, что несмотря на различіе въ подробностяхъ, принципъ модуляціи въ обоихъ примѣрахъ—тотъ же, а именно въ обоихъ случаяхъ ступень, на которой строится аккордъ, въ минорѣ на терцію выше, чѣмъ въ мажорѣ, тогда какъ основная гармонія аккорда на терцію выше въ мажорѣ.

136. Слѣдующій примѣръ современнѣе:
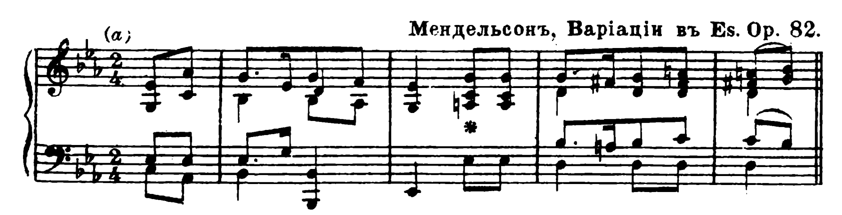


Здѣсь модуляція дѣлается тѣмъ, что аккордъ * берется въ строѣ *Fis moll* какъ діатоническій септаккордъ на субдоминантѣ, и оставляется въ строѣ *D-dur* въ качествѣ діатоническаго септаккорда на субмедіантѣ.

137. Дадимъ примѣры обратной модуляціи—изъ мажора въ параллельный мажоръ:
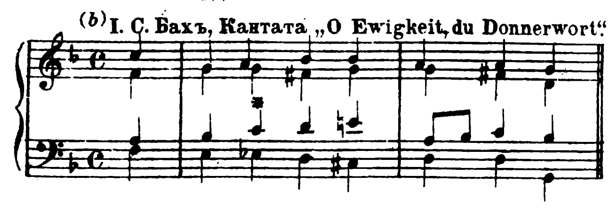


Модулирующій аккордъ здѣсь взятъ какъ побочный септаккордъ на второй ступени въ *G-moll* и оставленъ въ строѣ *B* въ качествѣ септаккорда на 7-й ступени.

138. Кромѣ доминантнонаккорда, основные [1]) нонаккорды на тоникѣ и 2-й ступени также годятся для модуляціи. Вспомнимъ, что въ обращеніяхъ нонаккорда основной тонъ обыкновенно выпускается [1]). Въ этихъ случаяхъ аккордъ будетъ имѣть видъ септаккорда; но такъ какъ диссонирующіе аккорды, построенные на первой и второй ступеняхъ, всегда хроматичны, то мы будемъ имѣть *хроматическіе* септаккорды, а не *діатоническіе* (побочные).



Въ этомъ примѣрѣ аккордъ взятъ какъ третье обращеніе мажорнаго нонаккорда на 2-й ступени въ *Es* и оставленъ въ строѣ *G-moll* въ качествѣ діатоническаго септаккорда на 2-й ступени:
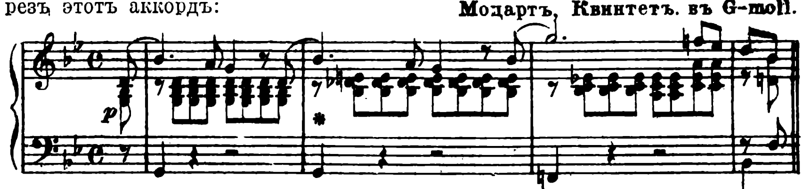


Здѣсь аккордъ * состоитъ изъ тѣхъ же нотъ, что и соотвѣтствующій аккордъ предыдущаго примѣра; но онъ здѣсь взятъ какъ 3-е обращеніе

(1 См. прим. въ гл. IV.

мажорнаго нонаккорда на тоникѣ въ строѣ *F* и оставленъ какъ діатоническій септаккордъ на 2-й ступени въ строѣ *G-moll*.
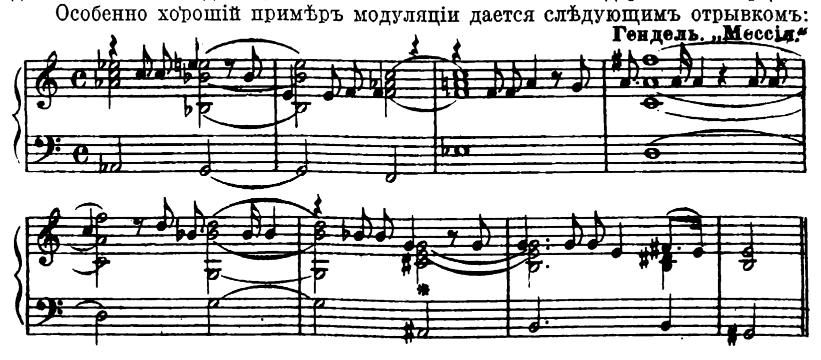
139. Очевидно основные минорные нонаккорды (уменьшенные септаккорды такъ же какъ и доминантсептаккорды, могутъ быть употреблены для модуляціи между 6-ю родственными строями (§ 131). И въ самомъ дѣлѣ, они нерѣдко употребляются для этой цѣли. Но главное значеніе этого аккорда состоитъ въ томъ, что его обращенія черезъ энгармоническую модуляцію могутъ принадлежать къ любому изъ 24-хъ мажорныхъ и минорныхъ строевъ [1]).

140. Дадимъ лишь немного примѣровъ энгармонической модуляціи черезъ этотъ аккордъ: **Моцартъ. Квинтетъ. въ G-moll.**
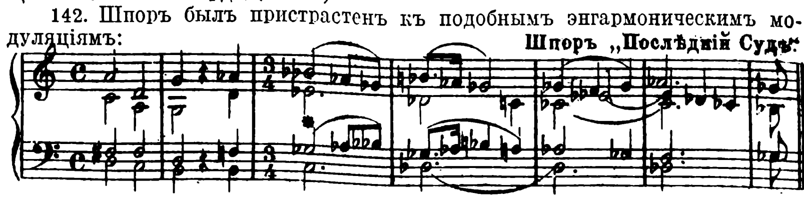


Учащійся знаетъ, что эта простая модуляція въ параллельный мажоръ можетъ быть сдѣлана различными способами. Здѣсь аккордъ * взятъ какъ третье обращеніе минорнаго нонаккорда на 2-й ступени въ строѣ *G-moll* (конечно) съ *cis*) и оставленъ въ строѣ *B* въ качествѣ второго обращенія того же аккорда; аккордъ написанъ, какъ это обыкновенно дѣлается, въ знакахъ новаго строя. Аккордъ разрѣшается въ слѣдующемъ тактѣ въ доминантнонаккордъ въ его основномъ положеніи съ задержанной терціей.

Особенно хорошій примѣръ модуляціи дается слѣдующимъ отрывкомъ: **Гендель. „Мессія.“**



О модуляціи между 3-мъ и 4-мъ тактами, гдѣ повидимому нѣтъ общаго аккорда между строями *F-moll* и *G-moll*, см. далѣе (§ 145); отрывокъ приводится, какъ примѣръ внезапной модуляціи (при *) изъ *G-moll* въ *E-moll* гдѣ въ *G-moll* берется послѣднее обращеніе нонаккорда на 2-й ступени) (съ *b*) и аккордъ оставляется въ строѣ *E-moll* въ качествѣ перваго обращенія того-же аккорда (съ *ais*).

142. Шпоръ былъ пристрастенъ къ подобнымъ энгармоническимъ модуляціямъ: **Шпоръ „Послѣдній Судъ.“**
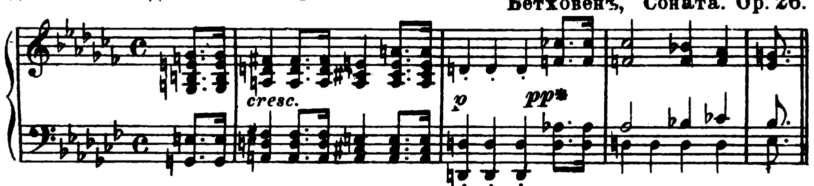


1) См. прим. въ началѣ гл. IV.

Здѣсь четвертый и пятый аккорды представляютъ послѣдованіе двухъ минорныхъ нонаккордовъ, и можно предположить, что модуляція имѣетъ мѣсто какъ при первомъ, такъ и при второмъ. Въ первомъ случаѣ 2-й аккордъ 2-го такта взятъ какъ первое обращеніе нонаккорда наороникѣ въ строѣ *G* [1]) и оставленъ въ строѣ *Gis*, какъ третье обращеніе доминантнонаккорда (съ *cis* и *eses*) съ разрѣшеніемъ въ первое обращеніе нонаккорда на 2-й ступени [1]). Мы предпочитаемъ предполагать модуляцію при (*), потому что предыдущій аккордъ не написанъ въ новомъ строѣ. Такимъ образомъ этотъ аккордъ взятъ въ строѣ G въ качествѣ 3-го обращенія минорнаго доминантнонаккорда (съ *fis* и простымъ *a*) и оставленъ въ строѣ *Gis*, какъ первое обращеніе минорнаго нонаккорда на 2-й ступени.

143. Послѣдній нашъ примѣръ такого рода модуляціи сопоставляетъ два очень отдаленныхъ строя.

Бетховенъ, Соната. Ор. 26.

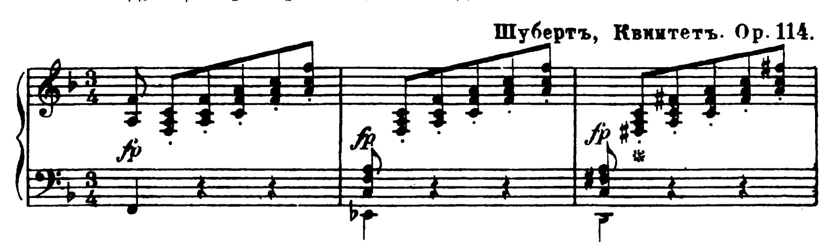


Здѣсь модуляція изъ *D-dur* въ *As* дѣлается черезъ третье обращеніе минорнаго нонаккорда на 2-й ступени, оставленное въ строѣ *As* въ качествѣ перваго обращенія того же аккорда. Учащійся самъ удостовѣрится въ томъ, какія произведены здѣсь энгармоническія замѣны. Во всѣхъ данныхъ нами примѣрахъ аккордъ написанъ съ знаками новаго строя; однако не всѣ композиторы держатся этого общаго правила.

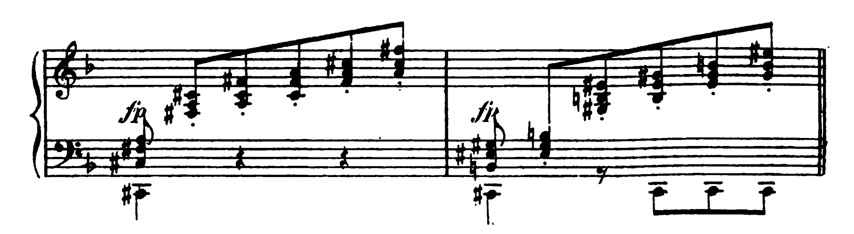
144. Хотя минорный нонаккордъ чаще другихъ аккордовъ служитъ для энгармонической модуляціи, нельзя сказать, чтобы онъ одинъ годился для этой цѣли. Основной септаккордъ, черезъ энгармоническую замѣну его верхней ноты, превращается въ аккордъ съ увеличенной секстой и наоборотъ. Обыкновенно такъ поступаютъ съ основнымъ септаккордомъ на тоникѣ или доминантѣ, рѣдко съ основнымъ септаккордомъ на 2-й ступени, потому что въ послѣднемъ случаѣ переходъ былъ бы сдѣланъ въ слишкомъ далекіе строи (напр. изъ *C-dur* или *moll* въ *Fis-dur* или *moll* и такого рода модуляція можетъ быть проведена иначе. Очевидно, что единственная форма этого аккорда, которую можно примѣнить въ данномъ случаѣ (по крайней мѣрѣ при 4-хголосной гармоніи) есть форма увеличеннаго терцквартаккорда (нѣмецкая секста), такъ какъ въ увеличенномъ терцквартаккордѣ (французская секста) есть нота (кварта) отличная отъ септаккорда, а увеличенный секстаккордъ (итальянская секста) непримѣнимъ вслѣдствіе его удвоенной терціи.

145. Слѣдующій примѣръ возбуждаетъ два или три интересныхъ вопроса.

Шубертъ, Квинтетъ. Ор. 114.



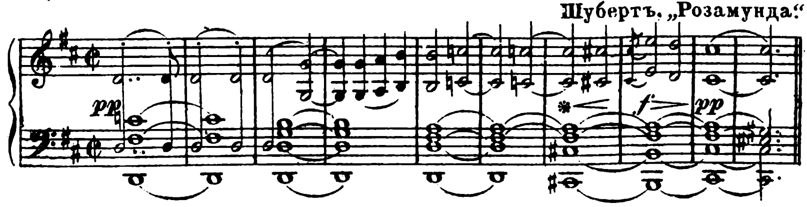
1) См. прим. къ главѣ IV.



Чтобы яснѣе показать гармоническія послѣдованія, мы привели только партію струнныхъ инструментовъ, опустивъ фортепьянную. Отрывокъ начинается въ *F-dur*, строѣ всей пьесы; второй тактъ даетъ третье обращеніе септаккорда на тоникѣ въ этомъ строѣ [1]). Аккордъ 3-го такта уже не принадлежитъ строю *F*, и есть доминантсептаккордъ въ *G-moll*.

146. Этотъ аккордъ такимъ образомъ принадлежитъ къ строю *G-moll*: но, такъ какъ мы сейчасъ же покидаемъ этотъ строй, мы видимъ, что нашъ примѣръ есть примѣръ сложной модуляціи (см. § 159). Въ доминантсептаккордѣ *c* энгармонически видоизмѣнено въ *his*, и аккордъ этотъ превращается въ увеличенный квинтсекстаккордъ на субмедіантѣ въ строѣ *Fis-moll*, въ каковомъ строѣ затѣмъ дѣлается полная каденція (послѣдній аккордъ въ отрывкѣ опущенъ). Замѣтимъ, что здѣсь модуляціонный аккордъ написанъ въ первоначальномъ строѣ, потому конечно, что гармоническое послѣдованіе показалось бы менѣе понятнымъ, если бы тоническій септаккордъ въ строѣ *F-dur* разрѣшался бы въ аккордъ съ увеличенной секстой въ строѣ *Fis-moll*.
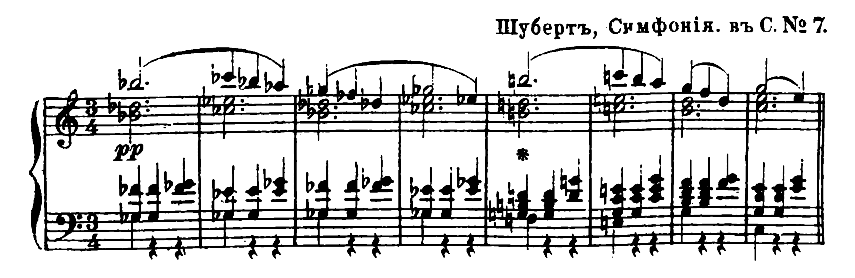
Шубертъ, „Розамунда.“



147. Этотъ примѣръ подобенъ предыдущему, только здѣсь нѣтъ сложной модуляціи и разрѣшеніе (при *) увеличенной сексты (съ *his*) отсрочено задержаніемъ. Слѣдуетъ замѣтить, что когда доминантсептаккордъ энгармонически превращенъ въ увеличенный квинтсекстаккордъ, тоника новаго строя будетъ на полтона ниже прежняго.
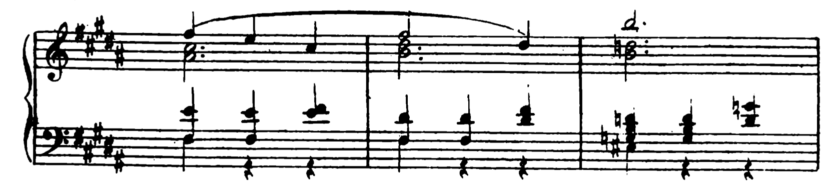
148. Теперь мы возьмемъ обратный случай,—увеличенный квинтсекстаккордъ переходитъ въ доминантсептаккордъ:

Шубертъ, Симфонія. въ C. № 7.



1) Авторъ находитъ, что этотъ аккордъ взятъ, какъ секундаккордъ въ строѣ *F* и оставленъ въ строѣ *G-moll* въ качествѣ тредецимаккорда на тоникѣ, въ которомъ опущены основной тонъ (*g*) терція (*h*) и квинта (*d*). *Прим. переводчика.*

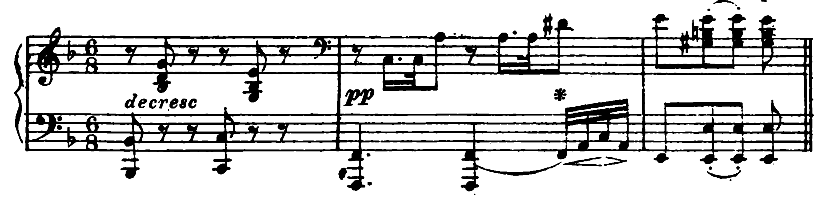
Анализъ этого прелестнаго отрывка можетъ показаться затруднительнымъ учащемуся вслѣдствіе того строя (*Ces-dur*), въ которомъ онъ начинается. Модуляціонный аккордъ слѣдовало бы написать такъ: *f*, *ases*, *ces*, *eses* и такъ какъ каждая нота аккорда имѣетъ знакъ, онъ является довольно страннымъ. Но если мы вспомнимъ, что энгармонически строй *Ces* тождественъ съ строемъ *H* и если мы напишемъ отрывокъ въ этомъ строѣ, то мы ясно увидимъ, въ чемъ дѣло.



Съ такой нотаціей мы сразу видимъ, что этотъ аккордъ есть обращеніе увеличеннаго квинтсекстаккорда въ *H*, превращающееся черезъ энгармонизмъ въ послѣднее обращеніе доминантсептаккорда въ *C*. Такая модуляція повышаетъ тонику на полтона, такъ же, какъ обратная модуляція понижаетъ ее на полтона. Мы конечно здѣсь говоримъ только про аккордъ увеличенной сексты на пониженной 6-й ступени гаммы; гораздо болѣе рѣдкій аккордъ увеличенной сексты, построенный на пониженной 2-й ступени, очень рѣдко, или почти никогда не измѣняется энгармонически тѣмъ же порядкомъ, потому что такое превращеніе привело бы къ слишкомъ далекимъ модуляціямъ.

149. Въ слѣдующемъ нашемъ примѣрѣ мы видимъ, что не доминантсептаккордъ, а основной септаккордъ на тоникѣ [1]) превращенъ въ аккордъ съ увеличенной секстой.

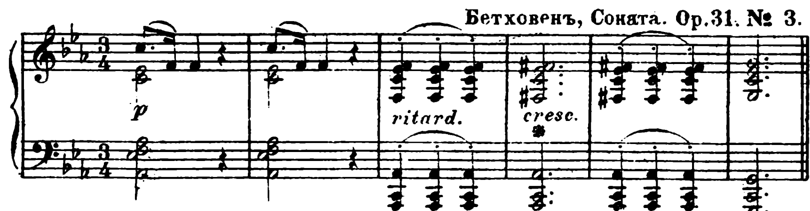
Бетховенъ, Соната. Op. 53.



Это случается довольно часто; очевидно такое превращеніе приводитъ къ модуляціи въ минорный или мажорный строй медіанты.

150. Слѣдующій послѣдній примѣръ для этого способа модулированія въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ отличается отъ предыдущихъ:

Бетховенъ, Соната. Op.31. № 3.
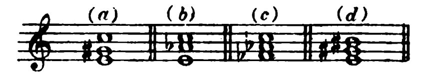


Отрывокъ начинается въ *Es* и аккордъ четвертаго такта долженъ бы писаться съ *ges*. Въ этомъ видѣ онъ былъ бы похожъ на доминантсептаккордъ въ строѣ *Des*. Замѣной *ges* черезъ *fis* аккордъ превращается въ аккордъ съ увеличенной секстой въ строѣ *C-moll*, въ каковой строй идетъ модуляція.

151. Есть еще одинъ аккордъ, который употребляется для энгармони-
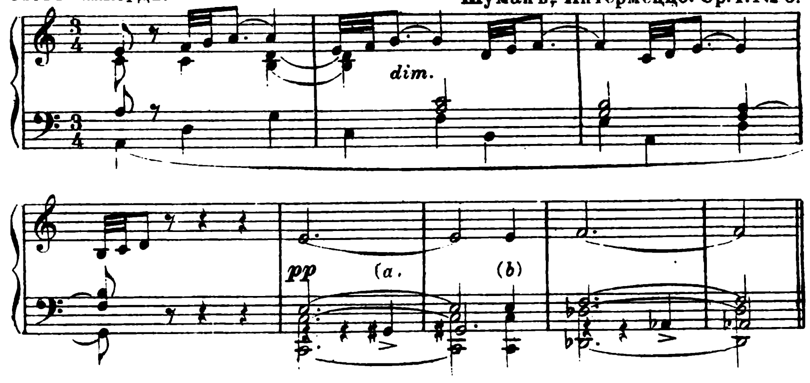
1) См. прим. гл. IV.

ческой модуляціи. Это увеличенное трезвучіе; энгармонически измѣняя какую-либо ноту этого аккорда, мы превращаемъ его въ другое подобное же увеличенное трезвучіе въ другомъ строѣ и въ другомъ положеніи.



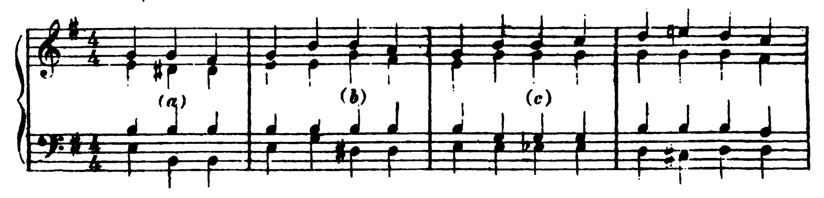
Здѣсь при (a) мы видимъ аккордъ въ его основномъ положеніи на басѣ *e* и, какъ аккордъ доминантовый, тоническій или построенный на 2-й ступени, онъ можетъ принадлежать строямъ *A*, *D* и *E-dur* или *moll*. Измѣняя же *gis* въ *as* [при (b)] аккордъ этотъ дѣлается первымъ обращеніемъ увеличеннаго трезвучія на басѣ *C* и можетъ принадлежать строямъ *F*, *B*, или *C-dur* или *moll*. Если мы затѣмъ замѣнимъ *e* черезъ *fes* (c), мы получимъ послѣднее обращеніе того же трезвучія на басѣ *as*, тоже принадлежащее къ 6-ти строямъ. Аккордъ (d) есть тотъ же аккордъ (c) съ каждой нотой, измѣненной энгармонически, и не даетъ новыхъ модуляцій.

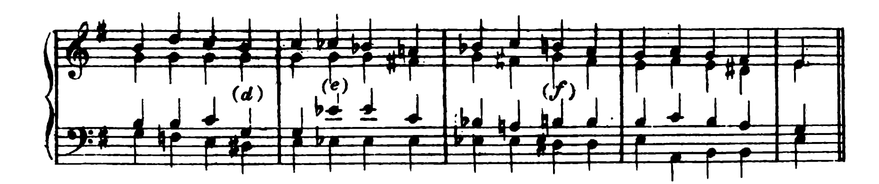
152. Такъ какъ черезъ этотъ аккордъ мы можемъ модулировать въ 18 разныхъ строевъ, кажется страннымъ, что онъ такъ рѣдко употребляется. Слѣдующій примѣръ хорошо показываетъ модуляцію черезъ этотъ аккордъ. **Шуманъ, Интермеццо. Op.4. № 3.**



Первые четыре такта даютъ намъ хорошій примѣръ секвенціи побочныхъ нонаккордовъ, очевидно въ строѣ *C*. Увеличенное трезвучіе при (a) черезъ энгармоническую замѣну *e* въ *fes* и *gis* въ *as* превращается въ первое обращеніе увеличеннаго трезвучія на доминантѣ въ строѣ *des*; увеличенное трезвучіе, когда разрѣшается на полутонъ вверхъ, обыкновенно пишется съ увеличенной квинтой, а не съ пониженной секстой [1]).
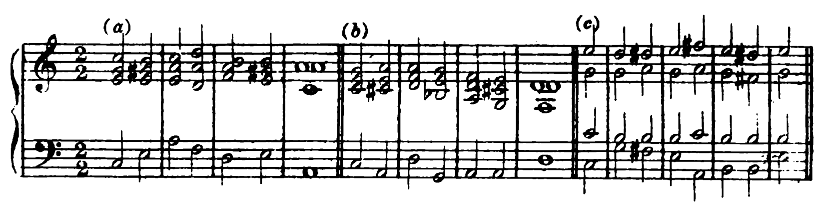
153. Такъ какъ примѣры модуляцій черезъ увеличенное трезвучіе въ твореніяхъ великихъ композиторовъ довольно рѣдки, мы даемъ отрывокъ, показывающій всѣ возможности такого рода модуляціи.





Въ этихъ восьми тактахъ этотъ аккордъ введенъ шесть разъ. При (a) и (b) мы видимъ его въ основномъ положеніи и въ первомъ обращеніи на основномъ тонѣ *h*; при (c) и (d) онъ взятъ въ послѣднемъ обращеніи при основномъ тонѣ *g*; при чемъ обозначеніе его при (d) энгармонически видоизмѣнено; при (e) мы встрѣчаемъ основное положеніе аккорда на основномъ тонѣ *es* и наконецъ при (f) мы видимъ тотъ же аккордъ, что и при (b). Мы не будемъ анализировать модуляцію, дѣлаемую при помощи этихъ энгармоническихъ замѣнъ, находя, что учащемуся полезно проанализировать ее самому.

154. До сихъ поръ всѣ разсмотрѣнныя нами модуляціи производились черезъ аккорды общіе двумъ строямъ; однако иногда мы встрѣчаемъ случаи, гдѣ повидимому такого связующаго звена нѣтъ. Это почти всегда будутъ модуляціи между близко родственными строями, чаще всего изъ мажорнаго строя въ одинъ изъ близкихъ ему минорныхъ строевъ. Онѣ дѣлаются просто послѣдованіемъ аккордовъ, изъ которыхъ первый явственно принадлежитъ первоначальному строю, а второй не менѣе явственно принадлежитъ новому строю; слѣдующіе простые примѣры, гдѣ мы предполагаемъ, что строй *C* уже установленъ, пояснятъ это:



При (a) за тоническимъ аккордомъ на *c* слѣдуетъ доминанта строя *A-moll*, при (b)—доминанта *D-moll*; при (c) за доминантой въ строѣ *C* слѣдуетъ доминанта строя *E-moll*. Замѣтимъ, что во всѣхъ этихъ случаяхъ хроматическая нота, чуждая строю *C* есть вводный тонъ новаго строя, и что въ строѣ *C* хроматически видоизмѣнены поочередно тоника, доминанта и 2-я ступень. Мы всегда можемъ модулировать, повышая одну изъ этихъ трехъ нотъ строя и превращая ее въ вводный тонъ. Очевидно можно этимъ путемъ модулировать и въ мажорные строи, одноименные съ приведенными нами минорными, но такая модуляція менѣе употребительна.

155. Въ этихъ случаяхъ *можно предполагать*, что здѣсь есть одинъ общій аккордъ между строями; однако мы признаемъ, что это объясненіе есть натяжка, и что предыдущее объясненіе наше проще и естественнѣе.
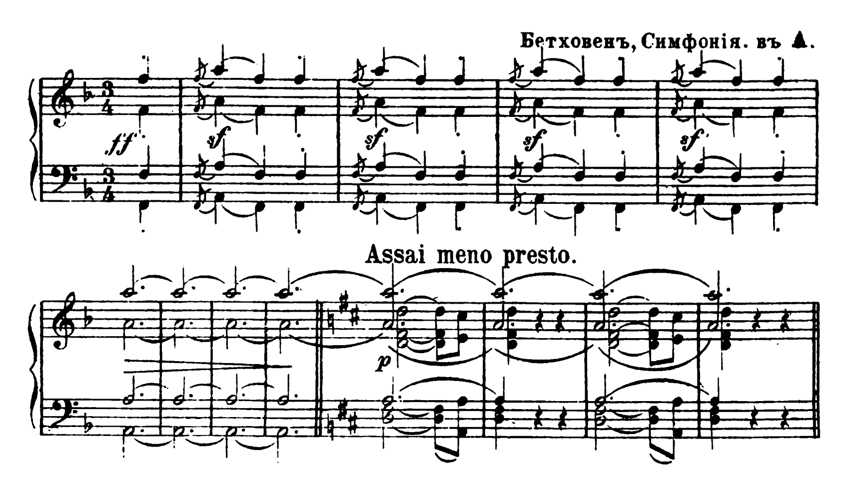
156. Замѣтимъ, что во всѣхъ примѣрахъ модуляцій, данныхъ въ § 154, между обоими аккордами есть одна общая нота. При (a) и (c) терція перваго аккорда есть основной тонъ, при (b)—квинта второго аккорда. Иногда модуляція дѣлается удержаніемъ одной ноты аккорда и затѣмъ удареніемъ ея въ другомъ значеніи въ слѣдующемъ аккордѣ.

Скерцо 7-й симфоніи Бетховена даетъ хорошій примѣръ такого рода модуляціи:

---

1) См. прим. гл. IV.
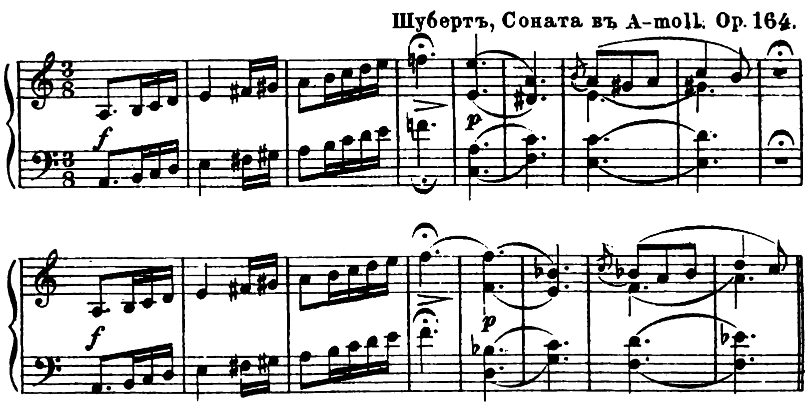
Бетховенъ, Симфонія. въ A.



Нашъ отрывокъ слѣдуетъ за полной каденціей въ *F-dur*. Терція трезвучія, выдержанная 4 такта, превращается въ квинту трезвучія *D-dur*, которымъ начинается „assai meno presto". Здѣсь мы видимъ то-же послѣдованіе, что и въ § 154 (a), хотя модуляція дѣлается въ мажорный, а не въ минорный строй субмедіанты. Замѣтимъ также, что за нотой *a*, выдержанной унисономъ въ продолженіе 4-хъ тактовъ, могъ-бы слѣдовать любой аккордъ, въ составѣ котораго значилась бы нота *a*.
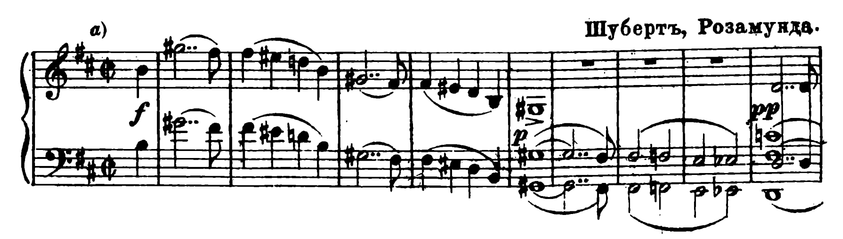
157. Унисонные пассажи могутъ еще инымъ образомъ служить модуляціи. Пассажъ гаммой—діатонической или хроматической—можетъ привести, и на практикѣ приводитъ къ почти любому строю; ибо онъ можетъ остановиться на любой нотѣ, и за нимъ можетъ слѣдовать любой аккордъ, въ который входитъ эта нота, или аккордъ, въ который входитъ слѣдующая нота скалы вверху или внизу.

Шубертъ, Соната въ A-moll. Op. 164.

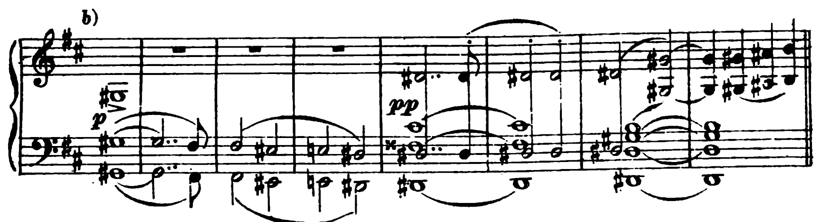


Здѣсь дважды мы видимъ восходящую гамму *H-moll*, каждый разъ останавливающуюся на субмедіантѣ. Въ первый разъ за этимъ нѣтъ модуляціи; но при повтореніи нота, взятая въ качествѣ субмедіанты, удержана какъ доминанта *B-dur*, и модуляція дѣлается въ этотъ отдаленный строй. Можно предполагать модуляцію и въ слѣдующемъ тактѣ (аккордъ взятъ въ качествѣ секстаккорда на пониженной 2-й ступени въ *A-moll* и оставленъ въ строѣ *B* въ качествѣ доминанты); но первое объясненіе, вслѣдствіе аналогіи съ предыдущимъ, намъ кажется естественнѣе.

158. Еще лучшій примѣръ даетъ слѣдующій отрывокъ:
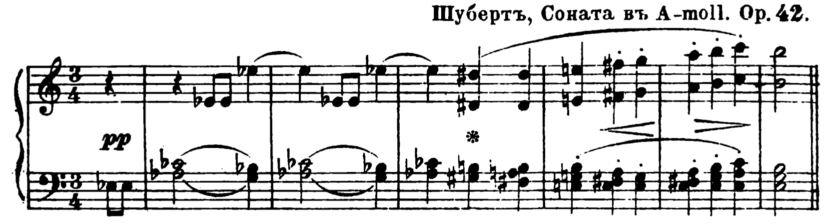


Здѣсь мы начинаемъ въ *Fis-moll*, но при *piano* въ 5-мъ тактѣ начинается нисходящая гамма, хроматическая послѣ первыхъ двухъ нотъ, ведущая къ простому *d*, который оставленъ какъ основной тонъ доминантаккорда въ *G-dur*, послѣ чего слѣдуетъ отрывокъ, приведенный нами въ § 147; затѣмъ, за послѣдней нотой этого отрывка слѣдуетъ повтореніе настоящаго отрывка (съ замѣной ces черезъ h), а въ 5-мъ тактѣ Шубертъ продолжаетъ слѣдующимъ образомъ:



Хроматическая гамма оканчивается полутономъ выше, чѣмъ прежде, и *dis* вмѣсто *d* является основнымъ тономъ доминантаккорда, приводящаго насъ неожиданно къ *Gis-moll.* Ноты хроматической гаммы правильно написаны съ знаками того строя, къ которому приводитъ модуляція.

159. Нерѣдко, особенно при модуляціяхъ между далекими строями, попутно затрогивается какой-нибудь третій строй. Такая модуляція называется—*сложной*. При сложной модуляціи необходимо чтобы промежуточный строй не утвердился черезъ каденцію; словомъ промежуточная модуляція должна быть *проходящей*. (77). Въ § 145 мы видѣли хорошій примѣръ такой модуляціи; вотъ еще примѣръ:

Шубертъ, Соната въ A-moll. Ор. 42.
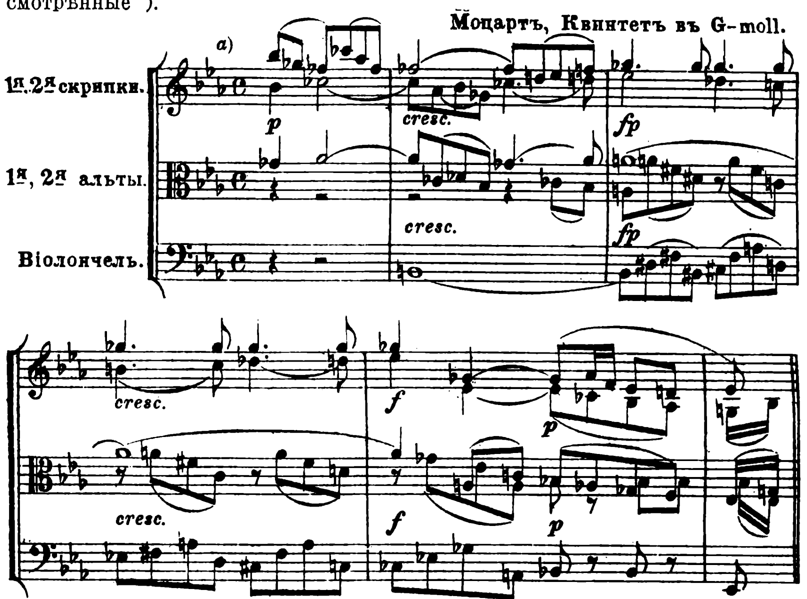


Здѣсь два очень далекихъ строя *As-moll* и *E-moll* сопоставлены способомъ оригинальнымъ и новымъ, но въ то же время простымъ и естественнымъ. При (*) мы видимъ энгармоническую замѣну (въ смыслѣ нотаціи, а не модуляціи); аккордъ взятъ въ качествѣ тоники и оставленъ въ строѣ *E-dur* въ качествѣ трезвучія на третьей ступени, разрѣшеннаго во второе обращеніе доминантсептаккорда, разрѣшающееся въ свою очередь въ тонику *E-moll.* Модуляція эта кажется простой, но именно въ такихъ неожиданныхъ чертахъ проявляется геній композитора.

160. Мы видѣли въ § 79 важное значеніе мотива при опредѣленіи модуляціоннаго аккорда. Мотивъ, какъ самое мелкое подраздѣленіе предложенія или періода, всегда будетъ въ одномъ строѣ; и модуляція происходитъ не въ серединѣ мотива, а въ началѣ его. Вспомнимъ, что для
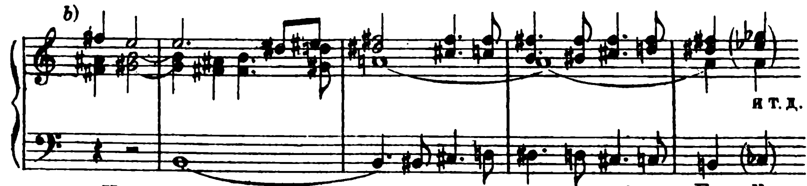
того, чтобы модулировать, необходимы два аккорда такъ же, какъ нужны двѣ ноты для образованія мотива; и такъ же, какъ въ послѣднемъ случаѣ вторая нота должна быть облечена удареніемъ, такъ аккордъ, утверждающій модуляцію, долженъ находиться на болѣе сильномъ времени, чѣмъ аккордъ, вводящій модуляцію.

Разсмотрѣніе всѣхъ приведенныхъ нами примѣровъ модуляцій докажетъ учащемуся справедливость этого правила.

161. Теперь мы дадимъ нѣсколько примѣровъ самыхъ необычныхъ способовъ модулированія, которые не подходятъ подъ способы, нами разсмотрѣнные [1]).



Чтобы показать ясно партитуру, оказалось необходимымъ употребить три строчки. Партитура очень неудобна для чтенія, такъ какъ Моцартъ, вѣроятно для облегченія исполненія, написалъ нѣкоторыя партіи въ бемоляхъ, нѣкоторыя въ діэзахъ. Поэтому мы даемъ гармонію отрывка въ упрощенномъ видѣ:
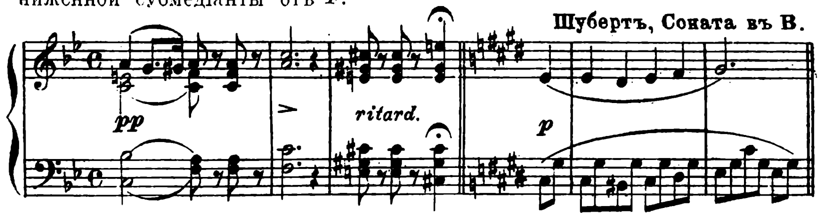


162. Нашему отрывку предшествуетъ полная каденція въ *Es-moll*, въ каковомъ строѣ онъ начинается. Аккордъ конца перваго такта взятъ какъ секстаккордъ на пониженной второй ступени въ строѣ *Es-moll* и оставленъ какъ тоническій въ строѣ *Fes* (*E*)-*dur*. Прибавленіе въ басу ноты *h* въ слѣдующемъ тактѣ даетъ намъ второе обращеніе тоники, послѣ чего слѣдуетъ доминанта съ задержаніемъ. 3-й и 4-й такты даютъ намъ доминантсептаккордъ того же строя, сперва въ основномъ положеніи, затѣмъ въ первомъ обращеніи съ хроматическими проходящими нотами въ

1) Въ слѣдующихъ примѣрахъ опускаемъ нѣкоторыя, очень сложныя объясненія автора. *Прим. пер.*

партіяхъ 2-й скрипки и віолончеля. Въ пятомъ тактѣ доминантсепт-аккордъ въ строѣ *E* (*Fes*) энгармонически видоизмѣняется въ аккордъ съ увеличенной секстой въ строѣ *Es-moll*, къ каковому строю Моцартъ возвращается. Возможно было бы разсматривать модуляцію какъ проходящую черезъ строй *Fis-moll* въ третьемъ тактѣ, а также въ четвертомъ; но весь отрывокъ нельзя не разсматривать какъ нѣчто цѣлое; проще и естественнѣе признать эти ноты хроматическими, чѣмъ смотрѣть на нихъ какъ на примѣръ *кажущейся*, но не дѣйствительной модуляціи.

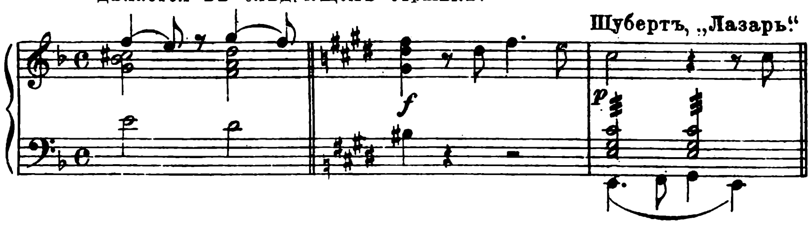
163. Нашъ слѣдующій примѣръ показываетъ необычную и очень обрывистую модуляцію изъ *F-dur* въ *Cis-moll*. Чтобы видѣть соотношеніе строевъ, намъ надо думать о послѣднемъ, какъ о *Des-moll*, о минорномъ строѣ пониженной субмедіанты отъ *F*.

Шубертъ, Соната въ B.



164. Модуляція, нѣсколько сходная съ предыдущей,—изъ *D-moll* въ *Cis-moll* дѣлается въ слѣдующемъ отрывкѣ:
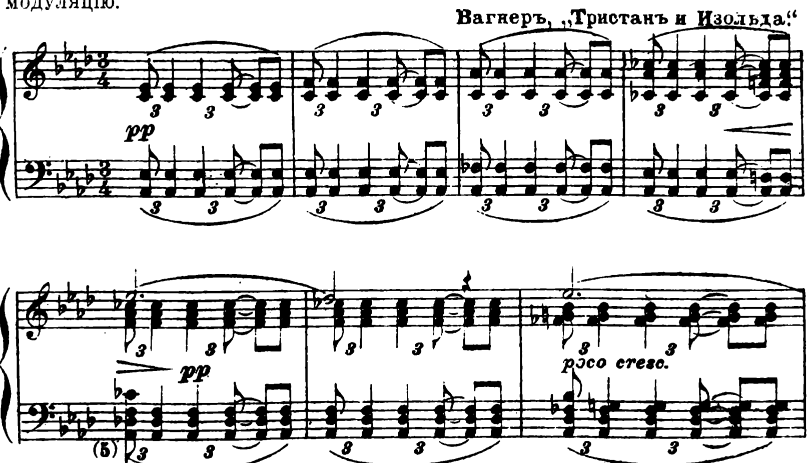
Шубертъ, „Лазарь."

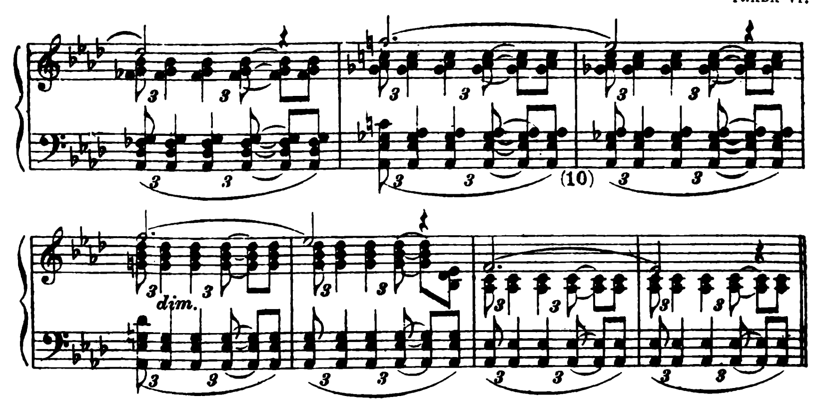


Здѣсь опять происходитъ энгармоническая модуляція. Замѣтимъ, что здѣсь аккордъ, утверждающій модуляцію, находится на болѣе сильномъ времени, чѣмъ аккордъ, вводящій ее (§ 160).

165. Теперь покажемъ необычный способъ произвести очень обычную модуляцію.

Вагнеръ, „Тристанъ и Изольда."
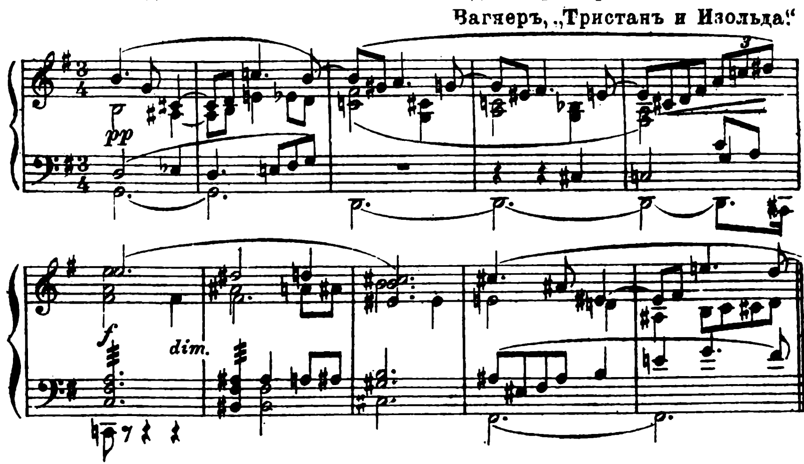




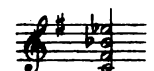
Для удобства поставлены цифры и 5-го и 10-го тактовъ. Весь отрывокъ есть поразительный примѣръ свободнаго употребленія хроматической гармоніи, которое очень характерно для „Тристана и Изольды".

166. Оттуда же мы беремъ нашъ послѣдній примѣръ.

Вагнеръ, „Тристанъ и Изольда"



Здѣсь мы видимъ очень интересный примѣръ сложной модуляціи изъ *G* въ *H-moll*, проходящую черезъ строй *Fes-dur*. Прежде всего замѣтимъ, что несмотря на многія отклоненія въ продолженіе шести первыхъ тактовъ, строй *G* удержанъ. Всѣ хроматическія ноты являются или вспомогательными нотами или принадлежатъ къ хроматической гармоніи *G*. Въ 7-мъ тактѣ мы видимъ энгармоническую модуляцію; первый аккордъ долженъ быть въ строѣ *G* написанъ такъ:



d въ концѣ такта есть проходящая нота, *a* или правильнѣе *gisis* есть вспомогательная нота къ ais. Доминантсептаккордъ въ строѣ *Fis* въ восьмомъ тактѣ превращается въ основной септаккордъ на 2-й ступени въ строѣ *H-moll*, съ разрѣшеніемъ въ доминантсептаккордъ того-же строя.

167. Мы дали послѣдніе два примѣра не только изъ-за ихъ музыкальной красоты, но также потому, что они представляются весьма интересными для анализа. Учащійся, желающій еще болѣе углубиться въ вопросъ

о хроматической модуляціи, найдетъ въ партитурѣ „Тристана и Изольды" неисчерпаемый источникъ ея.

168. Въ этой и предыдущей главахъ сдѣлана попытка по возможности ясно и сжато объяснить главные способы модулированія. Примѣненію этихъ способовъ научить нельзя; нельзя установить правила по вопросу о томъ, какой способъ модулированія будетъ въ данномъ случаѣ предпочтительнѣе. Здѣсь такъ же, какъ при изобрѣтеніи мелодіи, учащійся долженъ стараться изощрять свои индивидуальныя способности и свой вкусъ. Можно только посовѣтовать пользоваться по возможности разнообразными способами модуляціи. Въ особенности слѣдуетъ скупо пользоваться энгармонической модуляціей, такъ какъ это придаетъ стилю характеръ однообразія и манерности. Крайняя хроматическая гармонія за очень рѣдкими исключеніями есть пряность, а не сытное блюдо въ музыкальной трапезѣ.

169. Теперь учащійся долженъ писать модуляцію между всевозможными минорными и мажорными строями, модулируя между одними и тѣми же строями по крайней мѣрѣ двумя или тремя различными способами. Слѣдуетъ начать съ близкихъ строевъ, сперва модулируя лишь черезъ трезвучія, затѣмъ—черезъ диссонирующіе аккорды, и наконецъ—съ помощью энгармонизма. Затѣмъ въ той же послѣдовательности слѣдуетъ модулировать между строями, находящимися на второй ступени сродства, и наконецъ между неродственными строями. Весьма полезно также упражняться въ модулированіи на фортепьяно. Для этого существенно важно учащемуся вполнѣ усвоить себѣ тѣ аккорды, которые общи двумъ строямъ; слѣдуетъ помнить, что между двумя строями, какъ бы они ни были далеки другъ отъ друга, всегда есть общіе аккорды и даже трезвучія. Хорошо предупредить учащагося противъ слишкомъ частаго модулированія посредствомъ минорнаго нонаккорда (уменьшеннаго септаккорда)—способа очень легкаго и по этому соблазнительнаго для не старательнаго ученика, но способа скоро надоѣдающаго; какъ мы уже сказали, энгармонической модуляція вообще придаетъ музыкѣ характеръ монотонности.

ГЛАВА VII.

Построеніе простыхъ періодовъ съ правильнымъ ритмомъ.

170. Учащійся, основательно изучившій содержаніе предыдущихъ главъ, теперь будетъ въ состояніи самъ сочинять короткія музыкальныя предложенія и періоды съ правильнымъ ритмическимъ построеніемъ. Для этого ему однако не придется сразу приложить все свое знаніе по модулированію, такъ какъ въ тѣхъ короткихъ и простыхъ упражненіяхъ, которыя ему придется писать, едва-ли полезно будетъ модулировать далѣе, чѣмъ въ близко родственные строи, и, прибавимъ мы, въ этихъ случаяхъ никогда не бываетъ полезно модулировать въ совсѣмъ неродственные строи. Такія модуляціи имѣютъ мѣсто лишь въ тѣхъ, болѣе широкихъ формахъ, о которыхъ мы еще не говорили.
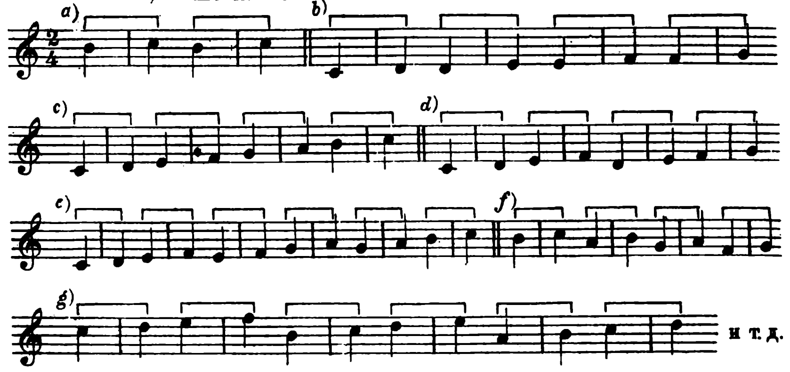
171. Въ главахъ II и III мы анализировали музыкальные періоды и показали, что они могутъ быть подраздѣлены на предложенія, фразы и мотивы. Теперь мы прибѣгнемъ къ обратному методу—синтетическому и постараемся строить періоды изъ ихъ составныхъ частей. Поэтому начнемъ съ наименьшей составной періода—съ мотива. Нашъ первый вопросъ будетъ: что можно сдѣлать съ мотивомъ?

172. Простѣйшая возможная форма мотива—которую можно назвать *типической*, была показана нами въ § 59: она находится въ послѣднихъ двухъ аккордахъ полной каденціи. Мы пока ограничиваемся лишь мелоди-

ческой формой мотива; поэтому мы отправляемся отъ простого послѣдованія вводнаго тона и тоники, какъ отъ зародыша, изъ котораго вытекаетъ дальнѣйшее развитіе мотива. Конечно въ такомъ мотивѣ удареніе будетъ на тоникѣ.
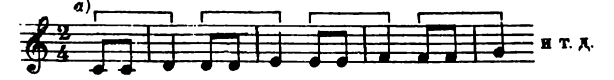
Вовсе не необходимо, чтобы обѣ ноты нашего мотива были непремѣнно — вводный тонъ и тоника; всякія двѣ ноты, находящіяся на разстояніи секунды другъ отъ друга, если только онѣ ритмически будутъ такъ относиться другъ къ другу, что удареніе будетъ приходиться на вторую ноту,—также хорошо отвѣчаютъ нашимъ цѣлямъ.

173. Съ такимъ мотивомъ, состоящимъ только изъ двухъ нотъ, можно сдѣлать гораздо больше, чѣмъ учащійся можетъ вообразить себѣ съ перваго взгляда; дальше мы покажемъ, что изъ этого мотива можно строить цѣлые періоды. Прежде всего этотъ мотивъ можетъ быть повторенъ на той же высотѣ, выше или ниже.
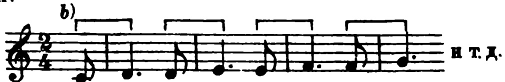


Здѣсь мы видимъ нѣсколько самыхъ простыхъ результатовъ, достигаемыхъ употребленіемъ нашего мотива. При (a) мы видимъ повтореніе его на той же высотѣ; при (b)—повтореніе секундой выше; при (c)—терціей выше; при (d)—поочередно терціей выше и секундой ниже и т. д. Учащійся самъ легко найдетъ еще другія комбинаціи.
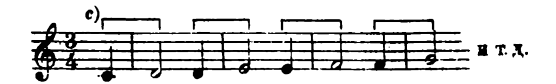
174. Затѣмъ мы можемъ видоизмѣнять нашъ мотивъ, измѣняя продолжительность нотъ, входящихъ въ него. Напр. замѣнивъ въ нашемъ примѣрѣ (b) двумя восьмыми каждую первую четверть мотива, мы получимъ:
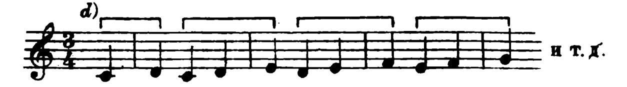


Или—написавъ первую ноту въ видѣ восьмой, а вторую въ видѣ четверти съ точкой:



или написавъ мотивъ въ трехдольномъ времени:
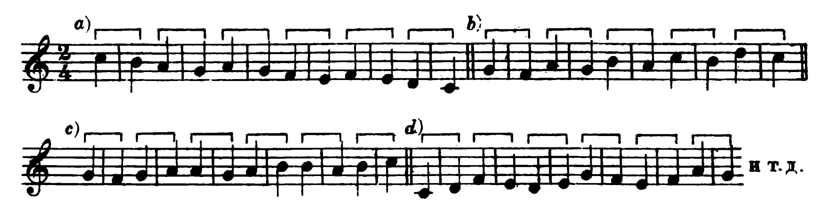


или, если мы между повторенными нотами помѣстимъ еще по одной вспомогательной нотѣ:



Здѣсь слѣдуетъ обратить вниманіе на то, какимъ образомъ нами раздѣлены мотивы, и почему они раздѣлены именно такъ, а не иначе.

175. Мы еще только едва коснулись вопроса о возможностяхъ превращенія нашего простого мотива. Такъ напримѣръ онъ еще можетъ быть обращенъ,—нисходящая секунда можетъ замѣнить восходящую, и почти безконечное разнообразіе вытекаетъ изъ разныхъ комбинацій обращенной формы мотива съ прямой его формой. Дадимъ немного примѣровъ обращенной формы, а также и комбинацій обѣихъ формъ.

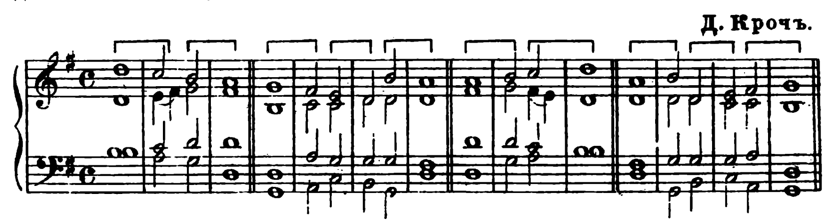


Сравни (a) и (b) съ (c) и (d) примѣра § 173. При (c) и (d)—комбинаціи обѣихъ формъ. Пусть учащійся самъ испытаетъ, какое множество новыхъ формъ можетъ быть найдено.

176. Кромѣ ритмическихъ видоизмѣненій, подобныхъ показанному въ § 174, возможно также увеличеніе или уменьшеніе всего мотива; и это откроетъ еще множество комбинацій. Затронувъ лишь малую часть нашего предмета, мы уже видимъ, что можно сдѣлать изъ такого, повидимому весьма мало обѣщающаго, мотива.

177. Иногда мы встрѣчаемъ цѣлый періодъ, построенный изъ этого типическаго простого мотива. Такъ изъ него построенъ хоралъ, приведенный нами въ § 61. Такова же слѣдующая мелодія Доктора Кроча:

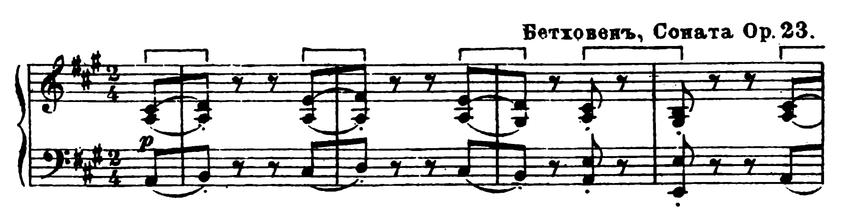
Д. Крочъ.

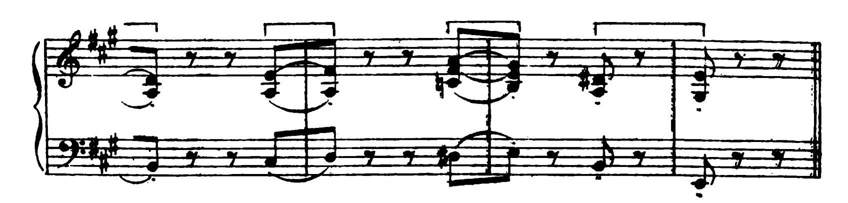


Мы видимъ, что первая часть этого хорала сдѣлана изъ обращенной формы, а вторая часть изъ прямой формы мотива. Въ слѣдующей главѣ будетъ объяснена кажущаяся здѣсь неправильность ритма съ чередованіемъ 3-хъ и 4-хтактныхъ предложеній.
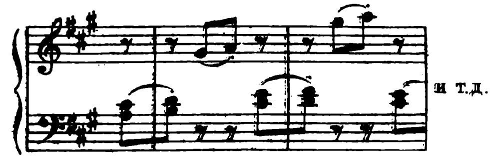
178. Прекрасный примѣръ періода, построеннаго изъ нашего типичнаго мотива, данъ намъ Бетховеномъ.

Бетховенъ, Соната Op. 23.



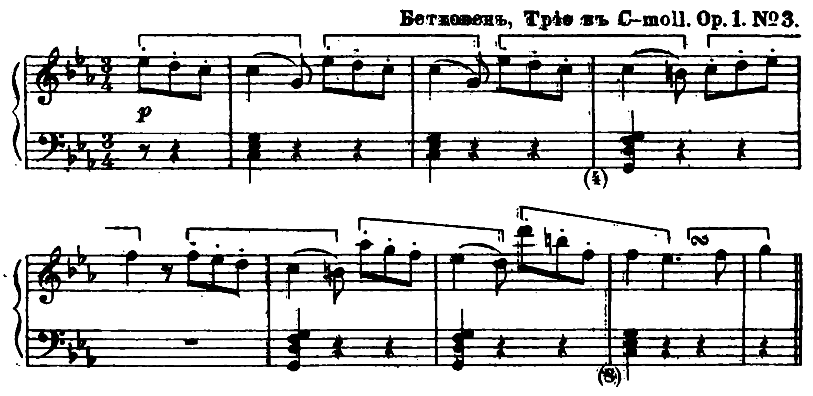


Восьмитактный періодъ, модулирующій въ доминанту, состоитъ изъ двухъ четырехтактныхъ предложеній, при чемъ мотивы отдѣляются другъ отъ друга паузами. При повтореніи этого мѣста, паузы заполнены тѣми-же мотивами:



Въ 4-мъ и 8-мъ тактахъ мы видимъ новое видоизмѣненіе мотива—особаго рода увеличеніе его: длина самихъ нотъ не измѣнена, но онѣ раздѣлены паузами.

179. Мотивы, состоящіе изъ числа нотъ, большаго двухъ, часто видоизмѣняются въ томъ смыслѣ, что интервалы между нотами, входящими въ мотивъ, бываютъ разной длины.

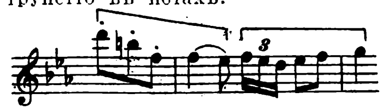


Настоящій примѣръ поучителенъ во многихъ отношеніяхъ. Мотивы здѣсь по большей части имѣютъ женскія окончанія. Это доказывается третьимъ мотивомъ, въ которомъ *h*, будучи разрѣшеніемъ предыдущаго *c*, должно принадлежать тому же мотиву; поэтому (§ 63) по аналогіи мы можемъ судить о границахъ другихъ мотивовъ (сравни женское окончаніе у Баха, § 64). Въ первыхъ двухъ тактахъ мы видимъ повтореніе мотива на той же высотѣ; въ третьемъ—опять повтореніе, но съ измѣненіемъ послѣдней ноты; слѣдующій мотивъ обращенъ и не имѣетъ женскаго окончанія.

180. 5-й и 6-й мотивы не требуютъ особаго объясненія; въ седьмомъ же мы видимъ полное измѣненіе интерваловъ, при чемъ восьмушки взяты скачками, а не поступенно, и сохранена только ритмическая фигура

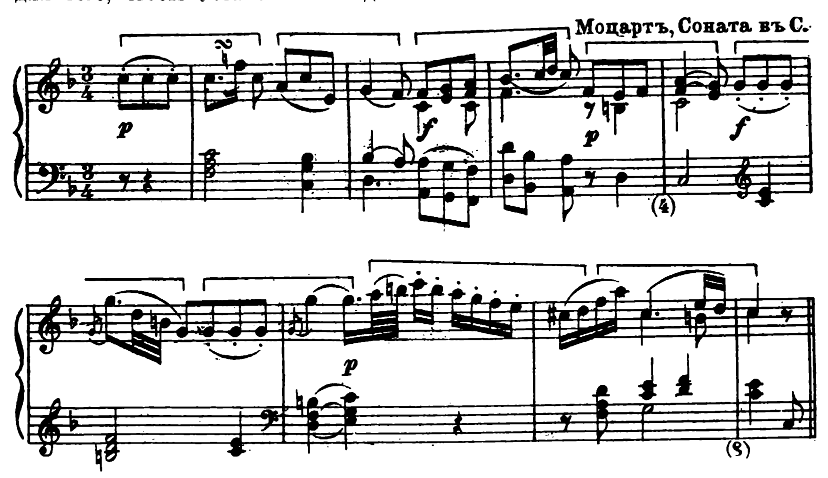
(♩♩♩|♩ ♩) или, какъ часто говорятъ,—просто ритмъ [1]). Послѣдній мотивъ, кажущійся отличнымъ отъ другихъ, требуетъ нѣсколько болѣе подробнаго анализа.

181. Гармонія такта и здѣсь указываетъ на женское окончаніе. Выпишемъ для ясности группетто въ нотахъ:



Если мы будемъ думать о *f* и *es* какъ о маленькихъ нотахъ, относящихся къ *d*, мы сразу увидимъ, что мы имѣемъ тотъ же мотивъ, хотя его форма нѣсколько скрыта. Теперь этотъ мотивъ вполнѣ отвѣчаетъ тому, которымъ оканчивается первое предложеніе; аналогично поэзіи, мы здѣсь встрѣчаемъ музыкальную ***рифму***.

182. Иногда мотивы претерпѣваютъ еще большія видоизмѣненія; на самомъ дѣлѣ нерѣдко можно видѣть, что въ мотивѣ одна только ритмическая фигура сохраняется. Если эта фигура рѣзко обозначена, то ея достаточно для того, чтобы установить тождественность мотивовъ.
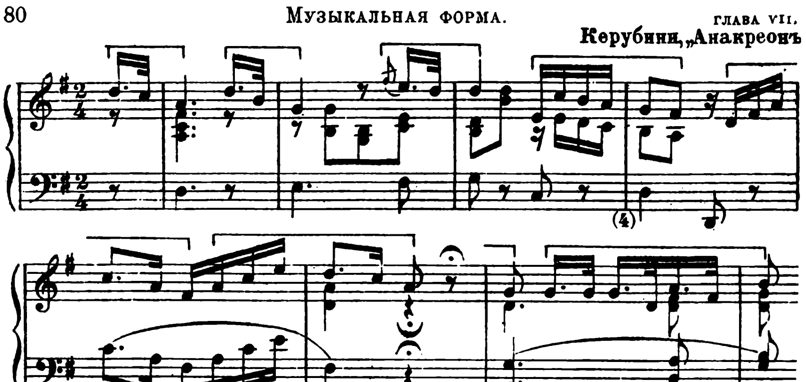


Женское окончаніе здѣсь доказывается вторымъ и четвертымъ мотивами; границы третьяго мотива даны внезапной перемѣной отъ *forte* къ ***piano***, ясно указывающей на начало новаго подраздѣленія. Подобныя же соображенія руководятъ нами въ опредѣленіи границъ шестого мотива, по аналогіи оканчивающагося 3-й восьмой такта, гдѣ послѣ *g* также появляется ***piano***. Послѣдніе два мотива очевидно вполнѣ новы, но первые шесть несомнѣнно суть видоизмѣненныя формы одного и того-же мотива.

183. Когда предложеніе или періодъ построены изъ двухъ или болѣе мотивовъ, желательно, чтобы эти мотивы контрастировали между собою или по своему мелодическому очертанію или по ритмической фигурѣ, или по тому и другому. Слѣдующій отрывокъ это покажетъ:

---

1) Слово *ритмъ* часто употребляется въ этомъ смыслѣ наравнѣ съ тѣмъ смысломъ, въ которомъ мы его употребляемъ. Чтобы избѣжать смѣшенія понятій, мы будемъ словами „ритмическая фигура", обозначать относительную продолжительность нотъ какого-либо мотива. (*Примѣчаніе автора*).



Этотъ періодъ начинается тремя появленіями того-же мотива, каждый разъ съ разными интервалами (§ 179). Новый мотивъ съ женскимъ окончаніемъ заканчиваетъ главное предложеніе половинной каденціей. Придаточное предложеніе начинается новымъ мотивомъ тоже съ женскимъ окончаніемъ, что доказывается паузой въ 6-мъ тактѣ, слѣдующей за повтореніемъ этого мотива. Въ началѣ 7-го такта мы видимъ неполный мотивъ—точку отправленія; за нимъ слѣдуетъ фигура изъ нотъ съ точками, на которую повидимому намекало начало періода. Между прочимъ здѣсь можно видѣть, какъ каждое предложеніе раздѣляется на двѣ фразы.

184. Теперь мы перейдемъ къ построенію простѣйшихъ музыкальныхъ періодовъ. Мы начнемъ съ восьмитактныхъ періодовъ, которые являются самыми короткими періодами, употребляемыми въ композиціи. Встрѣчаемые нерѣдко четырехтактные періоды по существу суть также восьмитактные, потому что они бываютъ написаны только въ сложномъ времени, когда въ каждомъ тактѣ содержатся два ударенія (§ 30). Прежде всего надо помнить, что всякій періодъ, для того чтобы произвести впечатлѣніе законченности, долженъ быть подраздѣлимъ по меньшей мѣрѣ на два предложенія (§§ 24—26); иначе неизбѣжно чувствуемая потребность отвѣта и уравновѣшенности остается безъ удовлетворенія. Изъ того, что было сказано выше, учащійся знаетъ, что оба эти предложенія должны быть равной длины,—каждое въ четыре такта. Едва-ли надо напоминать, что конецъ перваго предложенія долженъ быть обозначенъ каденціей какого-нибудь рода.

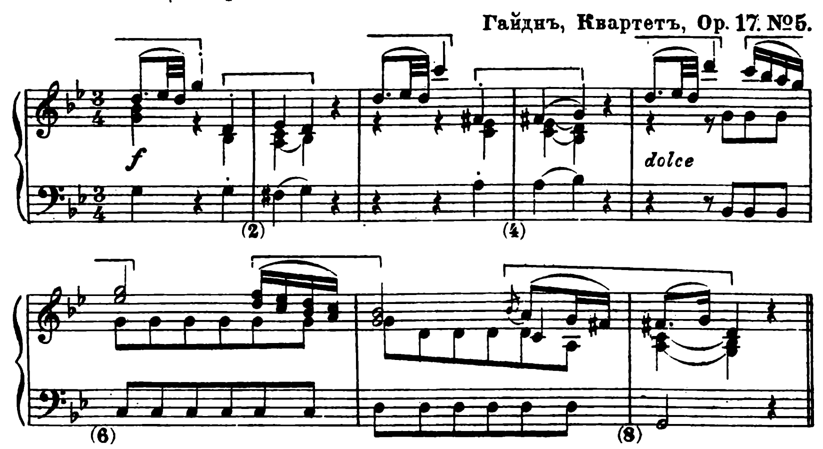
185. Минутное размышленіе укажетъ намъ еще кое на что относительно построенія періодовъ. Мы знаемъ, что каденція должна всегда приходиться на тяжелый тактъ; поэтому 4-й и 8-й такты нашего періода должны быть тяжелыми тактами. Далѣе, такъ какъ чередованіе тяжелыхъ и легкихъ тактовъ должно быть правильно, мы увидимъ, что 2-й и 6-й такты тоже должны быть тяжелыми, хотя менѣе тяжелыми, чѣмъ отвѣчающіе имъ такты 4-й и 8-й; потому что мы знаемъ уже (§ 59), что отвѣтъ требуетъ ударенія. Въ правильно построенномъ періодѣ такимъ образомъ нечетные такты будутъ мягкими, а четные тяжелыми. Если періодъ начинается неполнымъ тактомъ, тогда мы начинаемъ считать отъ слѣдующаго ударенія, и первый полный тактъ будетъ тактомъ легкимъ (безъ ударенія). См. примѣры §§ 53, 56.

186. Выборъ каденціи для окончанія главнаго предложенія вполнѣ произволенъ. Если въ періодѣ нѣтъ модуляціи, главное предложеніе вѣроятнѣе всего кончится половинной каденціей или каденціей на тоникѣ съ квинтой или терціей тоническаго аккорда въ верхнемъ голосѣ. Оно можетъ окончиться также другого рода несовершенной каденціей, или ложной каденціей, или, что рѣже, — плагальной каденціей, или плагальной половинной каденціей, какъ въ примѣрѣ § 30. Если же періодъ оканчивается модуляціей главное предложеніе иногда оканчивается полной ка-

денціей на тоникѣ (какъ напр. въ § 356—у Гайдна). Если же наоборотъ періодъ оканчивается въ тоническомъ строѣ, а главное предложеніе модулируетъ, то въ такомъ случаѣ модуляція дѣлается въ какой-нибудь близкородственный строй,—чаще всего въ доминантовый въ мажорѣ и въ параллельный мажорный въ минорѣ.

187. Хотя чаще всего какъ главное, такъ и придаточное предложенія періода подраздѣляются каждое на двѣ фразы, однако нерѣдко желательно, чтобы лишь одно предложеніе подраздѣлялось, а чтобы другое было слитно. Въ такихъ случаяхъ очень часто вторая фраза есть повтореніе или имитація первой.

Гайднъ, Квартетъ, Op. 17. №5.



Здѣсь главное предложеніе дѣлится на двѣ фразы, при чемъ вторая есть видоизмѣненная имитація первой. Придаточное предложеніе начинается тѣмъ-же мотивомъ, какъ и двѣ первыя фразы, но остальное состоитъ изъ совсѣмъ новаго матерьяла и не можетъ быть подраздѣлено на фразы. Построеніе періода слѣдующее:

2+2+4=8.

Здѣсь между прочимъ, главное предложеніе оканчивается несовершенной каденціей.
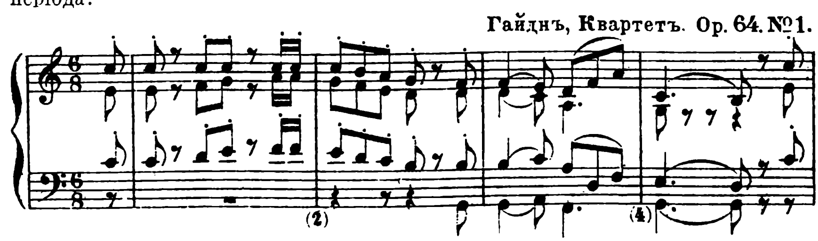
188. Такимъ образомъ весь періодъ естественно дѣлится на три части посредствомъ срединныхъ каденцій. Эти подраздѣленія удобно обозначать буквами по способу Др. Римана. Первую тему періода въ два такта мы называемъ A; вторую фразу, являющуюся варіаціей первой, обозначаемъ также черезъ букву A, но съ звѣздочкой. Вторую тему періода (такты 5—8) называемъ B. Такимъ образомъ формула нашего періода такова:
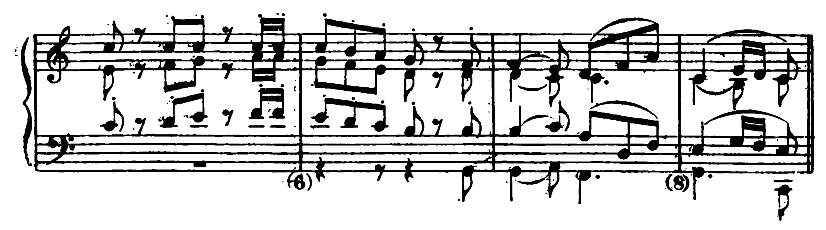
A+A*+B.

Скобка указываетъ на то, что первыя двѣ короткія темы вмѣстѣ образуютъ одно предложеніе.

189. Слѣдующій примѣръ даетъ намъ очень обыкновенную форму періода:

Гайднъ, Квартетъ. Op. 64. №1.
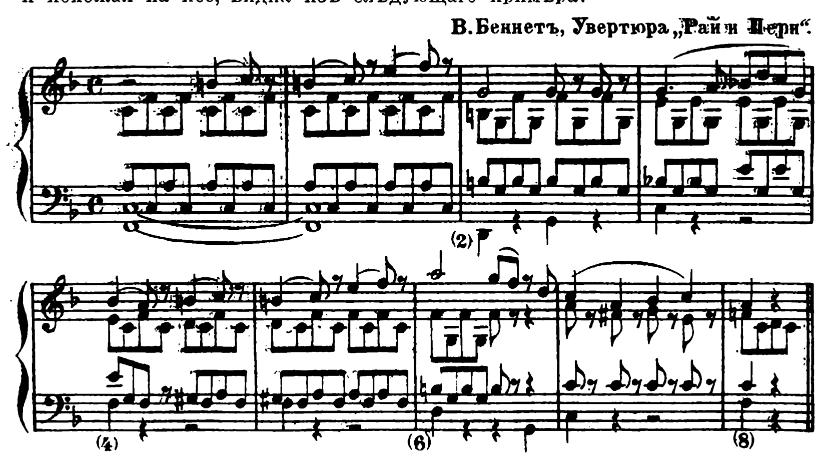




Мы нумеруемъ такты съ каденціями, что достаточно для того, чтобы учащійся самъ анализировалъ приведенный отрывокъ. Каждое предложеніе здѣсь дѣлится на двѣ фразы; главное предложеніе оканчивается половинной каденціей. Первая фраза придаточнаго предложенія и соотвѣтствующая ей фраза главнаго тождественны; но вторая фраза придаточнаго предложенія настолько видоизмѣнена, что приводитъ къ полной каденціи. Если назвать эти фразы, какъ и раньше, буквами А и В, мы получимъ слѣдующую формулу этого періода:

A+A+A+B*

Примѣры этой формы встрѣчаются на каждомъ шагу. Начальная тема Бетховенскихъ варіацій въ-*g* является хорошимъ примѣромъ этой формы.

190. Другая форма, почти столь же обыкновенная, какъ и предыдущая, и похожая на нее, видна изъ слѣдующаго примѣра:

В. Беннетъ, Увертюра „Рай и Пери".
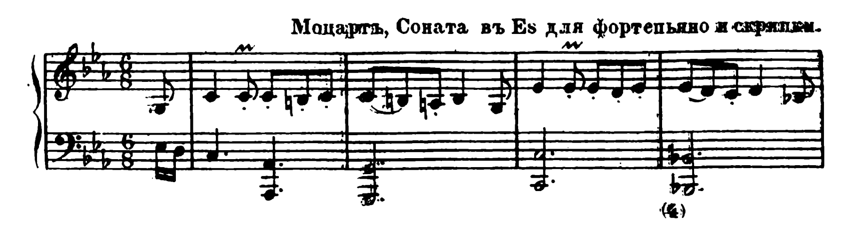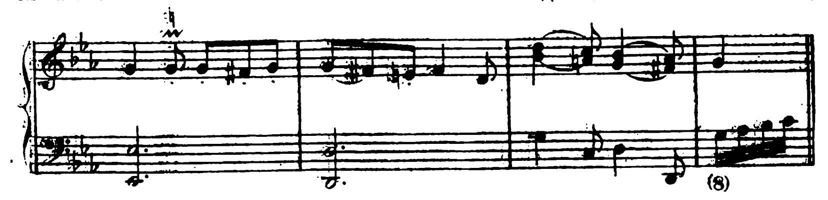


Здѣсь опять каждое предложеніе дѣлится на двѣ фразы; но въ то время какъ третья фраза такъ же, какъ въ предыдущемъ примѣрѣ, есть лишь повтореніе первой, четвертая фраза не есть варіація второй, а имѣетъ совершенно новое содержаніе. Мы назовемъ эту четвертую фразу черезъ С и формула всего періода будетъ:

A+B+A+C.

191. Въ слѣдующемъ примѣрѣ:

Моцартъ, Соната въ Es для фортепьяно и скрипки.
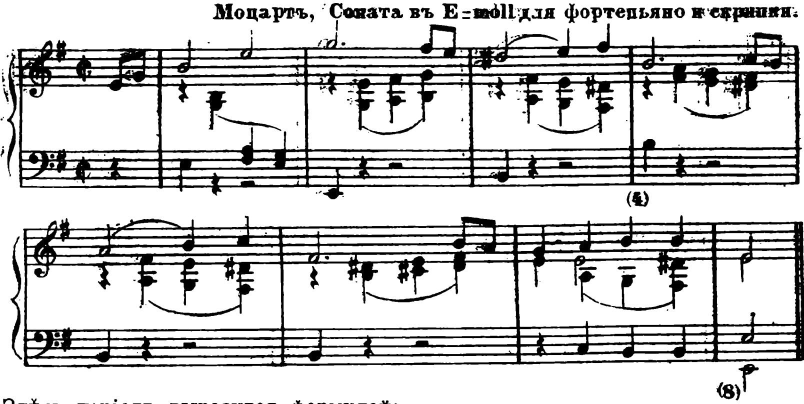




каждое предложеніе имѣетъ двѣ фразы, и первыя три фразы имѣютъ характеръ секвенціи, тогда какъ четвертая даетъ новое содержаніе. Здѣсь мы имѣемъ слѣдующую формулу:

$$\widehat{A+A}+\widehat{A+B}.$$

192. Не столь обыкновенно повтореніе (или переложеніе) второй фразы главнаго предложенія въ качествѣ первой фразы придаточнаго какъ напр.:

Моцартъ, Соната въ E-moll для фортепьяно и скрипки.
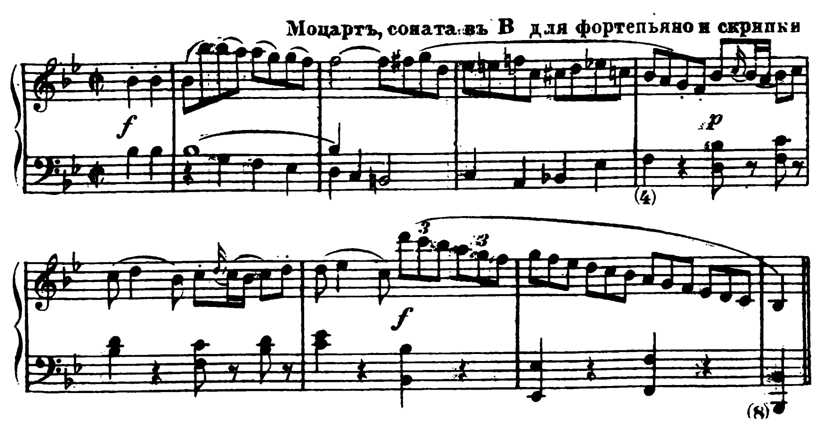


Здѣсь періодъ выразится формулой:

$$\widehat{A+B}+\widehat{B+C}.$$

193. Размѣры настоящей книги не позволяютъ намъ разсмотрѣть всѣ возможныя варіаціи этой простой формы періода; но прежде чѣмъ перейти къ модулирующимъ періодамъ, мы дадимъ примѣръ періода, въ которомъ каждая фраза имѣетъ новое содержаніе, такъ что его формула будетъ:
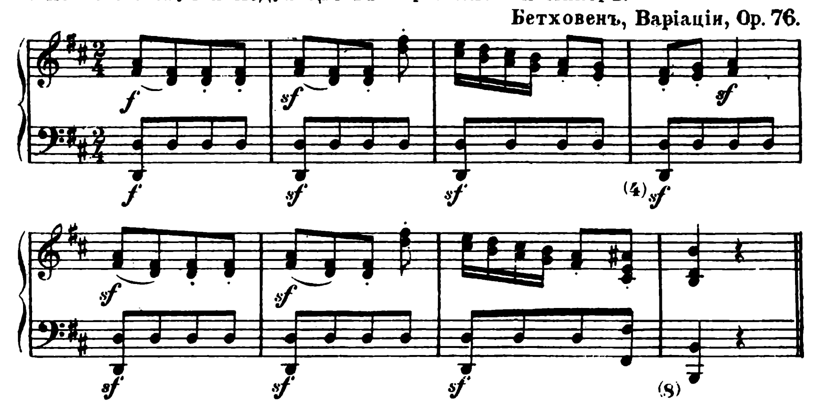
$$\widehat{A+B}+\widehat{C+D}.$$

Моцартъ, соната въ B для фортепьяно и скрипки



194. Въ главѣ VI мы дали столько образцовъ восьмитактныхъ періодовъ съ модуляціями (см. §§ 32—35), что мы можемъ дополнить ихъ лишь немногими примѣрами болѣе рѣдкихъ формъ. Первый примѣръ указываетъ на нечастый случай модуляціи въ параллельный миноръ.

Бетховенъ, Варіаціи, Op. 76.
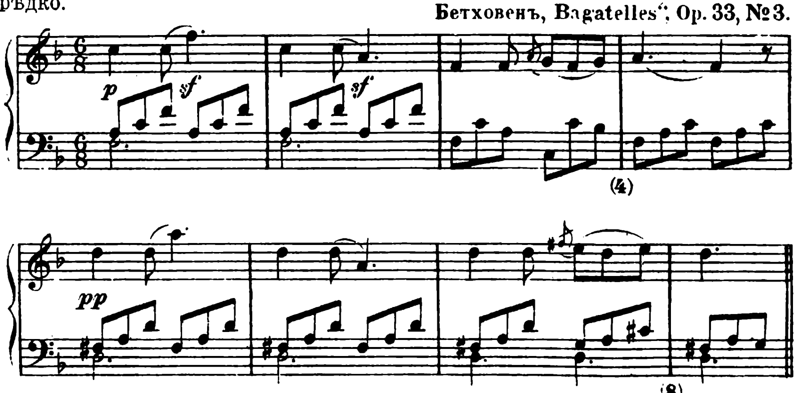


Здѣсь мы имѣемъ еще примѣръ формулы:

A+B+A+B*.

195. Модуляція изъ мажорнаго строя къ мажорному строю субмедіанты (находящемуся на второй степени родства) тоже встрѣчается довольно рѣдко.
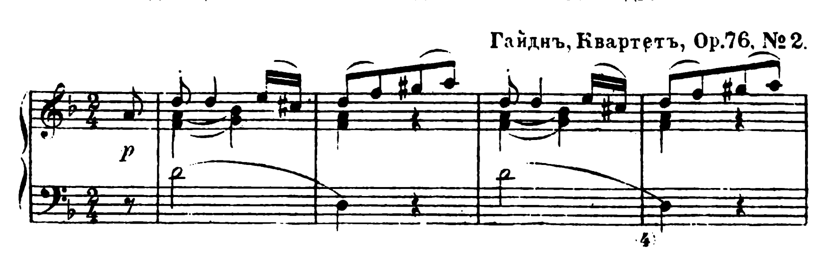
Бетховенъ, Bagatelles", Op. 33, №3.

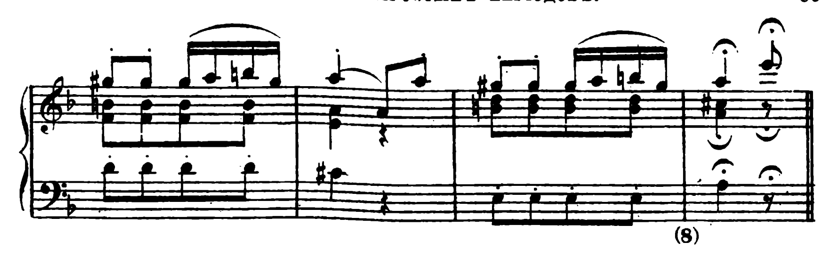


Формула періода здѣсь очевидно та же, что для предыдущаго примѣра. Другой хорошій примѣръ такой модуляціи (но въ 16-ти тактномъ періодѣ, нѣсколько иначе построенномъ) даетъ начало скерцо пасторальной симфоніи Бетховена.

196. Слѣдующіе наши примѣры дополняютъ другъ друга:

Гайднъ, Квартетъ, Op. 76, № 2.
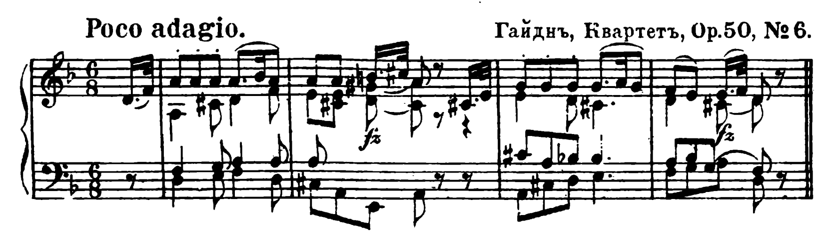




Здѣсь главное предложеніе кончается несовершенной каденціей на тоникѣ и затѣмъ періодъ модулируетъ изъ *D-moll* въъ мажорный строй доминанты. Здѣсь вторая фраза, а не третья соотвѣтствуетъ первой, и формула періода выразится такъ:

$$\widehat{A+A}+\widehat{B+B}.$$
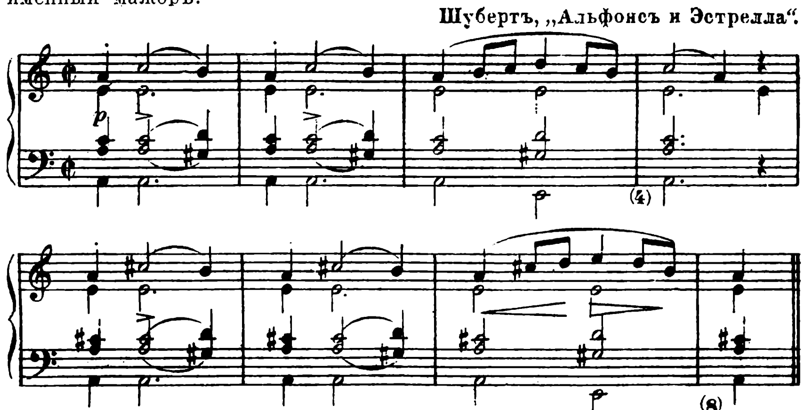
197. Въ слѣдующемъ отрывкѣ мы видимъ обратный случай: главное предложеніе кончается въ мажорномъ доминантовомъ строѣ, а придаточное въ тоническомъ. Четыре такта сложнаго четырехдольнаго времени въ данномъ случаѣ соотвѣтствуютъ восьми простого.

Poco adagio. **Гайднъ, Квартетъ, Op.50, №6.**



198. Теперь мы приведемъ примѣръ модуляціи изъ минора въ одноименный мажоръ:
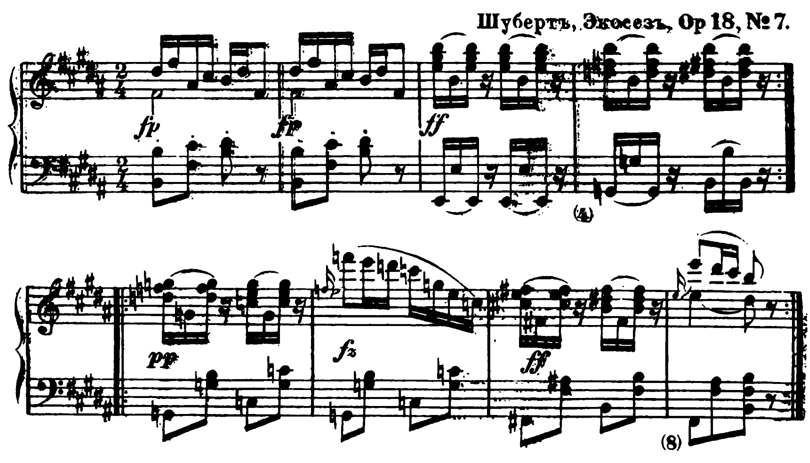
Шубертъ, „Альфонсъ и Эстрелла“.



Несмотря на близкое соотношеніе этихъ строевъ, такая модуляція встрѣчается много рѣже, чѣмъ модуляція между параллельными строями. Изъ великихъ композиторовъ Шубертъ чаще всего ее употреблялъ.
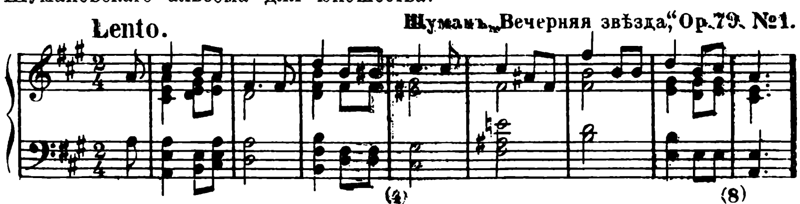
199. Мы говорили въ § 170, что въ короткихъ періодахъ модуляція въ неродственные строи никогда не бываетъ удачна. Слѣдующее исключеніе подтверждаетъ правило:





Здѣсь очень обрывистая модуляція изъ *H-dur* въ *C-dur* въ пятомъ тактѣ едва-ли можетъ служить образцомъ для подражанія, хотя она довольно эффектна.

200. Рѣдко мы встрѣчаемъ цѣлое сочиненіе, состоящее изъ одного періода въ 8 тактовъ; такимъ періодомъ будетъ слѣдующая пѣсенка изъ Шумановскаго альбома для юношества:



Главное предложеніе кончается половинной каденціей въ параллельномъ минорѣ.

201. Теперь учащійся можетъ самъ писать восьмитактные періоды въ разныхъ видахъ. Сперва пусть онъ ихъ пишетъ безъ модуляцій, какъ въ минорѣ, такъ и въ мажорѣ. Во всѣхъ случаяхъ періодъ долженъ быть раздѣленъ въ четвертомъ тактѣ на два предложенія какой-либо серединной каденціей. Одно или оба предложенія слѣдуетъ подраздѣлять на фразы; если только одно будетъ подраздѣлено, то вѣроятно періодъ будетъ имѣть формулу, указанную въ § 188:

$$\widehat{A+A}+B.$$

Вторая фраза можетъ быть тождественна или только подобна первой. Возможно, но менѣе употребительно подраздѣленіе лишь придаточнаго предложенія по формулѣ:
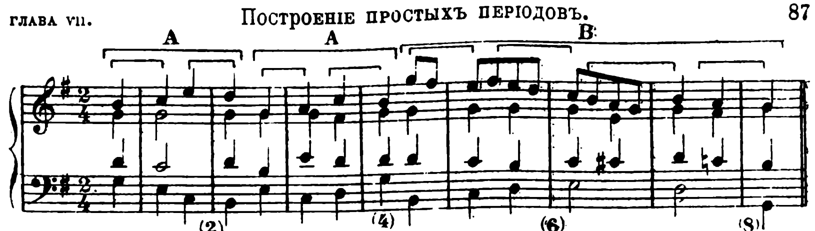
$$A+\widehat{B+B}.$$

Возможно внесеніе въ придаточное предложеніе новаго матеріала по формулѣ:

$$\widehat{A+B}+C.$$

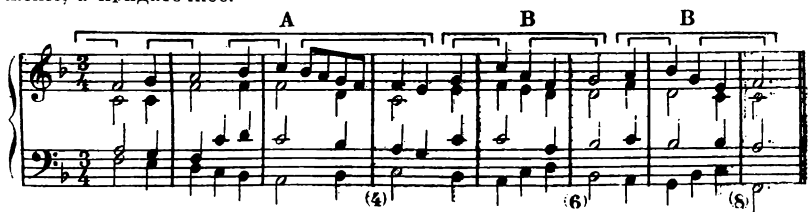
202. Теперь въ качествѣ образцовъ для учащагося приведемъ по одному простому періоду каждой изъ этихъ формъ, при чемъ напишемъ ихъ въ разномъ дѣленіи и съ разными ритмическими фигурами.





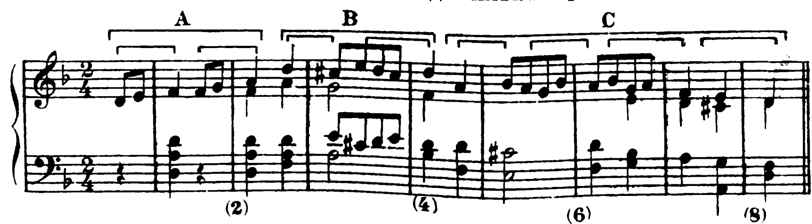
Мы обозначили какъ мотивы, такъ и большія подраздѣленія. Періодъ построенъ преимущественно изъ „типическаго мотива“ (§ 172).

203. Въ слѣдующемъ періодѣ мы дѣлимъ на фразы не главное предложеніе, а придаточное.
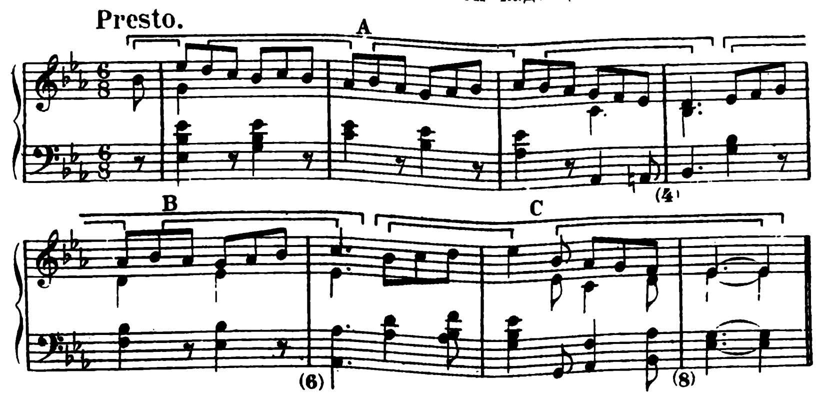


Здѣсь мы начали съ полнаго такта для того, чтобы показать что есть и такіе періоды. Первый мотивъ поэтому неполонъ; слабыя ноты его выпущены (§ 60). Мы уже упомянули о томъ, что первый тактъ будетъ слабымъ тактомъ (§ 185); это всегда бываетъ въ правильно составленномъ періодѣ. Главное предложеніе имѣетъ женское окончаніе (Сравн. § 63). Подобіе обѣихъ фразъ придаточнаго предложенія ясно выражено.

204. Всѣ части слѣдующаго періода имѣютъ различное содержаніе:



Предыдущіе наши примѣры были написаны въ четырехголосной гармоніи; этотъ примѣръ написанъ для фортепьяно, для котораго допускаются большія вольности гармоническихъ послѣдованій. Для разнообразія мы заключили главное предложеніе прерванной каденціей.



Мы здѣсь обозначили темпъ черезъ *presto* для того, чтобы избѣжать впечатлѣнія второго ударенія въ тактѣ. Въ тихомъ темпѣ этотъ отрывокъ слѣдовало бы назвать 16-ти-тактнымъ періодомъ.

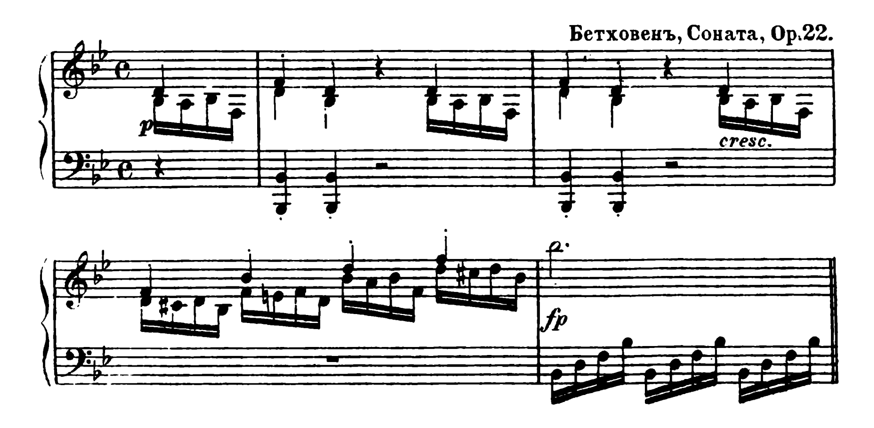
206. Хотя въ періодахъ, приведенныхъ нами въ видѣ примѣровъ, мы обозначили подраздѣленія, на мотивы такъ же, какъ и на фразы и предложенія, однако учащемуся слѣдуетъ помнить, что ему совсѣмъ не необходимо и не полезно строить періоды, тщательно подбирая мотивъ за мотивомъ. Такой методъ походилъ бы на трудолюбивый подборъ текста какого нибудь словеснаго сочиненія слово за словомъ. Правда періодъ приведенный нами въ § 202 составленъ именно такимъ образомъ; но мы это сдѣлали для того, чтобы показать образованіе періода изъ только одного мотива: въ этомъ примѣрѣ можно видѣть, что восьмыя (при В) образуютъ фигуру, являющуюся уменьшеніемъ типическаго мотива, взятого при А четвертями. Но вообще при сочиненіи музыкальныхъ произведеній цѣлое предложеніе, или по крайней мѣрѣ цѣлая фраза (а иногда и цѣлый періодъ) вѣроятно будутъ изобрѣтены сразу. Остальные наши примѣры были изобрѣтены именно такимъ образомъ; подраздѣленіе же на мотивы было сдѣлано нами потомъ. Мотивъ берется за основаніе только тогда, когда хотятъ цѣлое предложеніе развить изъ одного зародыша.

207. Написавъ періоды съ однимъ лишь предложеніемъ, раздѣленнымъ на фразы, учащійся долженъ написать и такіе, гдѣ оба предложенія подраздѣлены. Теперь онъ можетъ вводить модуляціи либо въ концѣ главнаго предложенія, либо въ концѣ періода. Періоды могутъ имѣть любую изъ слѣдующихъ формулъ (другія также возможны):

A+A+A+B
A+A+B+B
A+B+A+B
A+B+A+C
A+B+B+C
A+B+C+D
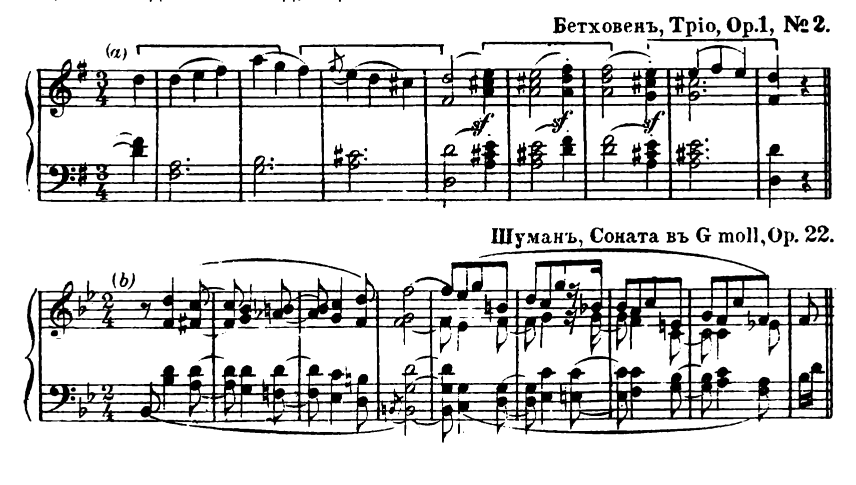
Повторяющуюся фразу часто можно варіировать, измѣнивъ либо очертаніе мелодіи, либо гармонію, либо строй, либо и то и другое и третье вмѣстѣ. Послѣ многочисленныхъ примѣровъ, нами приведенныхъ, безполезно приводить другіе. Примѣры, приведенные въ §§ 202—205 достаточно уясняютъ учащемуся его задачи.

208. Мы уже указали въ началѣ книги (§ 13) на близкое соотношеніе между мелодіей и гармоніей. Это никогда не слѣдуетъ терять изъ виду при построеніи періодовъ. При этомъ учащемуся можно преподать очень важное правило. За немногими исключеніями, каковымъ является напр. слѣдующій отрывокъ, построенный на одномъ аккордѣ:



Гармонія должна быть измѣнена на сильномъ времени; и чѣмъ сильнѣе удареніе, тѣмъ желательнѣе перемѣна гармоніи. Мы знаемъ, что въ восьмитактныхъ періодахъ самыми тяжелыми тактами являются 4-й и 8-й, а затѣмъ 2-й и 6-й. Почти всегда на этихъ тактахъ мы находимъ перемѣну гармоніи; и наоборотъ, нерѣдко мы видимъ, что та же гармонія продолжается въ слѣдующихъ легкихъ тактахъ. Хорошій примѣръ этому мы найдемъ у Беннета въ § 190. Тамъ каденція въ *F-dur* на пятомъ тактѣ ясно указываетъ на конецъ предложенія, другими словами—на тяжелый тактъ; и гармонія этого такта повторена въ слѣдующемъ легкомъ тактѣ. Тотъ же принципъ приложимъ къ меньшимъ подраздѣленіямъ; напр. если мы въ тактѣ находимъ болѣе, чѣмъ одинъ аккордъ, то гармонію лучше всего измѣнять на сильномъ времени. Въ простѣйшей формѣ мотива, содержащей лишь одну тяжелую и одну легкую ноту, мы обыкновенно находимъ новую гармонію на тяжелой нотѣ мотива (см. § 202), какъ напр. въ первыхъ четырехъ тактахъ приведеннаго въ § 202 примѣра; хотя очень часто та же гармонія, или по крайней мѣрѣ тотъ же басъ продолжается на легкую часть слѣдующаго мотива (напр. такты 6-й и 7-й примѣра въ § 202).

209. Учащійся не долженъ вывести изъ предыдущаго, что никогда не слѣдуетъ гармонію тяжелаго такта (или сильнаго времени вообще) преждевременно употреблять на предыдущемъ слабомъ времени; слѣдуетъ только помнить, что когда это дѣлается,—а это случается нерѣдко въ современной музыкѣ,—это дѣлается либо посредствомъ предъема, либо посредствомъ синкопированнаго ритма (что въ сущности есть одно и то же). Это видно изъ слѣдующаго:
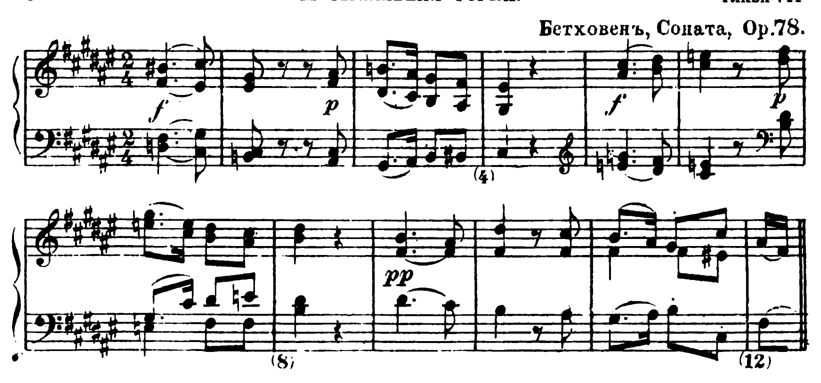


Въ первомъ примѣрѣ каждый мотивъ распространяется на два такта, такъ какъ каждый тактъ имѣетъ лишь одно удареніе (§ 70). Предвареніе гармоніи въ четырехъ послѣднихъ тактахъ ясно чувствуется. Подобное же впечатлѣніе, еще болѣе рѣзкое, даетъ отрывокъ Шумановской Сонаты.

210. Періоды въ 12 тактовъ, содержащіе 3 четырехтактныхъ предложенія, также встрѣчаются у композиторовъ, но много рѣже, чѣмъ періоды въ 8 или 16 тактовъ, Начало аріи *„Voi che sapete"* изъ Моцартовской „Свадьбы Фигаро" (§ 14) и отрывокъ въ § 43 могутъ въ данномъ случаѣ служить примѣрами. Въ обоихъ этихъ образцахъ каждое предложеніе имѣетъ различное содержаніе. Формула ихъ выразится слѣдующимъ образомъ:
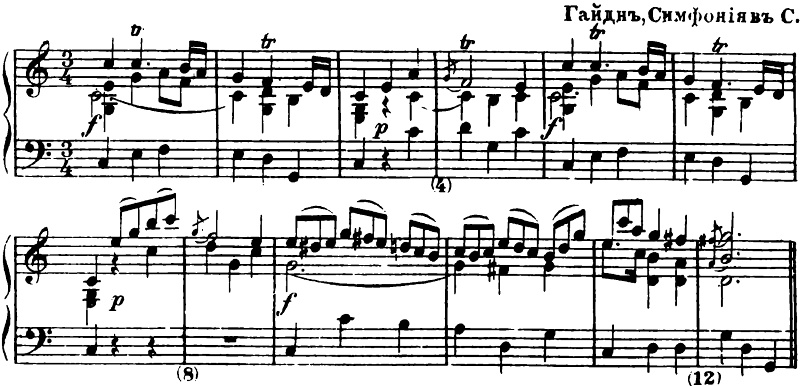
A+B+C.

Вотъ еще примѣръ:



Есть разница между этимъ періодомъ и упомянутыми выше: хотя мелодія и гармонія во всѣхъ трехъ предложеніяхъ этого періода различны, ритмическая фигура ихъ вездѣ одна и та-же.
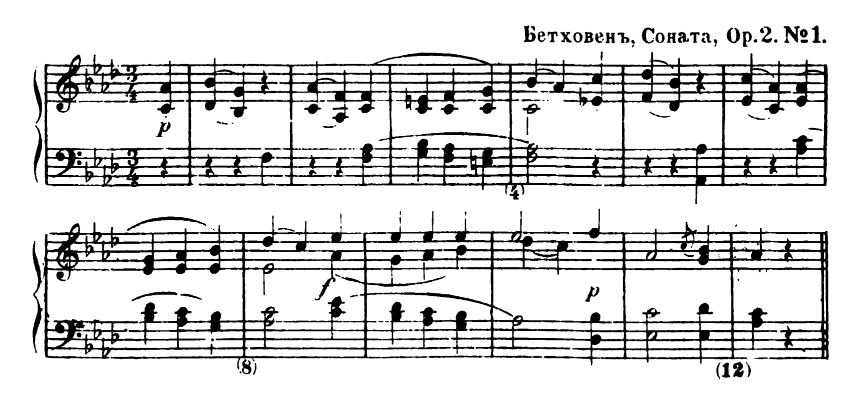
211. Чаще однако въ періодахъ, состоящихъ изъ 3-хъ четырехтактныхъ предложеній, мы найдемъ, что либо первое и второе, либо второе и третье предложенія почти или вполнѣ одинаковы:



Первое и второе предложенія имѣютъ женскія окончанія и по существу тождественны; только каденція слегка видоизмѣнена. Третье предложеніе оканчивается модуляціей въ доминантовомъ строѣ. Формула этого періода будетъ такова:

$$A+A+B.$$

212. Слѣдующій примѣръ нѣсколько иного рода:
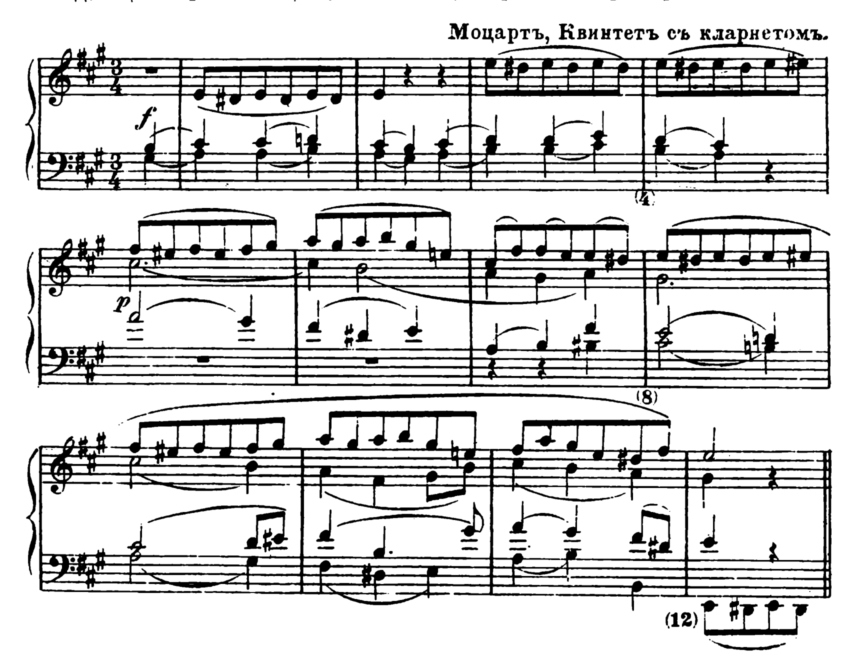


Здѣсь второе предложеніе есть переложеніе перваго въ параллельный мажоръ; каждое подраздѣляется на двѣ фразы. Третье предложеніе также состоитъ изъ двухъ фразъ, изъ которыхъ первая есть повтореніе второй фрзы второго предложенія, причемъ два верхнихъ голоса написаны въ обратномъ порядкѣ. Слѣдовательно, такъ какъ мы должны принять во вниманіе какъ предложенія, такъ и фразы, формула этого періода будетъ сложнѣе, и ее слѣдуетъ написатъ такъ:

$$\overbrace{A+B}+\overbrace{A+B}+\overbrace{B+C}.$$

213. Свѣряя нашъ примѣръ съ текстомъ Бетховена, мы найдемъ, что еще два такта, въ которыхъ каденція повторена, нами не выписаны. Ниже мы увидимъ, что такія повторенія каденцій по существу не нарушаютъ ритмическаго построенія періодовъ.

214. Повтореніе второго предложенія такъ же часто встрѣчается, какъ и повтореніе перваго. Въ такихъ случаяхъ второе предложеніе обыкновенно оканчивается либо несовершенной, либо прерванной каденціей, и въ третьемъ предложеніи такая каденція будетъ превращена въ полную. Слѣдующій отрывокъ послужитъ этому хорошимъ примѣромъ:



Здѣсь второе предложеніе оканчивается каденціей, которая была бы простой прерванной каденціей, если-бы вмѣсто *his* въ басу мы имѣли-бы просто *h;* такое измѣненіе приводитъ къ преходящей модуляціи въ параллельный миноръ. Формула предложенія будетъ очевидно такова:

A+B+B.

215. Наши послѣдніе три образца всѣ взяты изъ менуэтовъ. Вообще 12-ти-тактные періоды встрѣчаются чаще въ менуэтахъ, чѣмъ въ другихъ формахъ, особенно періоды, построенные по формуламъ: A+A+B или A+B+B.
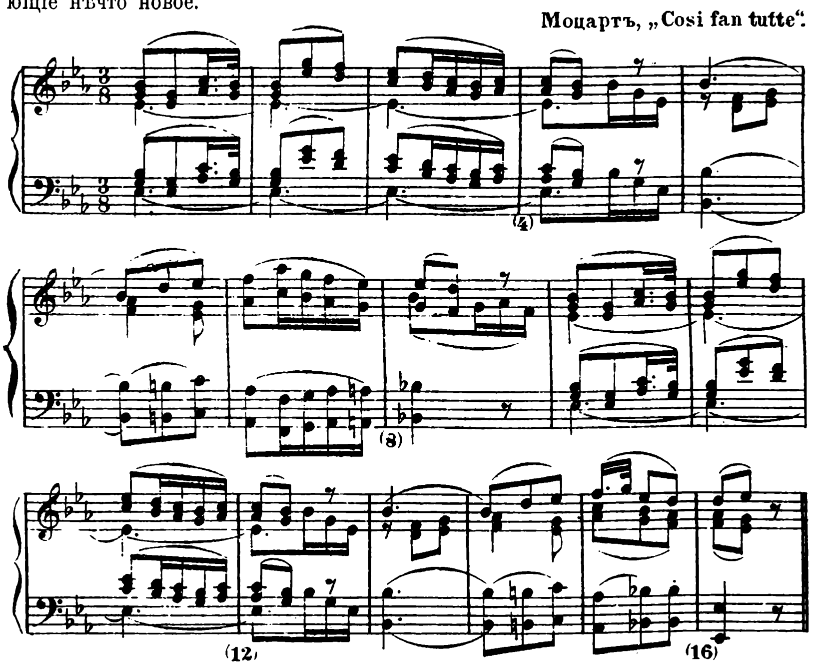
Часто бываетъ трудно рѣшить вопросъ, слѣдуетъ ли отнести такіе отрывки къ двѣнадцатитактнымъ періодамъ, какъ таковымъ, или же къ восьмитактнымъ періодамъ съ повтореніемъ одного предложенія (что мы

увидимъ въ слѣдующей главѣ). Въ періодахъ, подобныхъ приведеннымъ въ §§ 43, 210, такой вопросъ конечно не можетъ возникнуть; тамъ это ясно [1]).

216. Періоды въ 16 тактовъ (§§ 44—47) по своему построенію и вообще по своей формѣ настолько сходны съ періодами въ 8 тактовъ, что къ даннымъ уже разъясненіямъ можно присовокупить лишь немногое. Любая формула (§ 207) можетъ служить для построенія этихъ періодовъ, только учащійся долженъ помнить, что теперь каждое подраздѣленіе имѣетъ 4 такта, вмѣсто двухъ. Онъ долженъ стараться соединить вмѣстѣ симметрію и разнообразіе, и долженъ особенно стараться избѣжать однообразія въ каденціяхъ. Кромѣ этихъ общихъ указаній, никакихъ новыхъ разъясненій не требуется.

217. Теперь мы дадимъ два примѣра періодовъ въ 16 тактовъ, выясняющіе нѣчто новое.
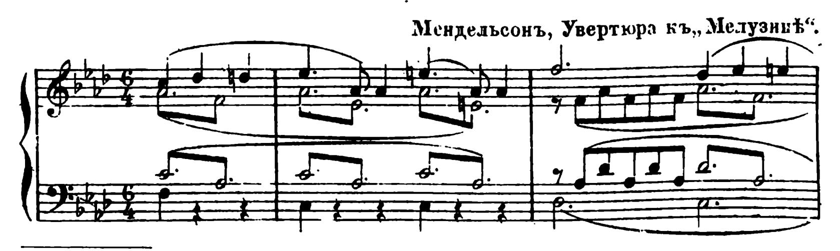
Моцартъ, „Così fan tutte".
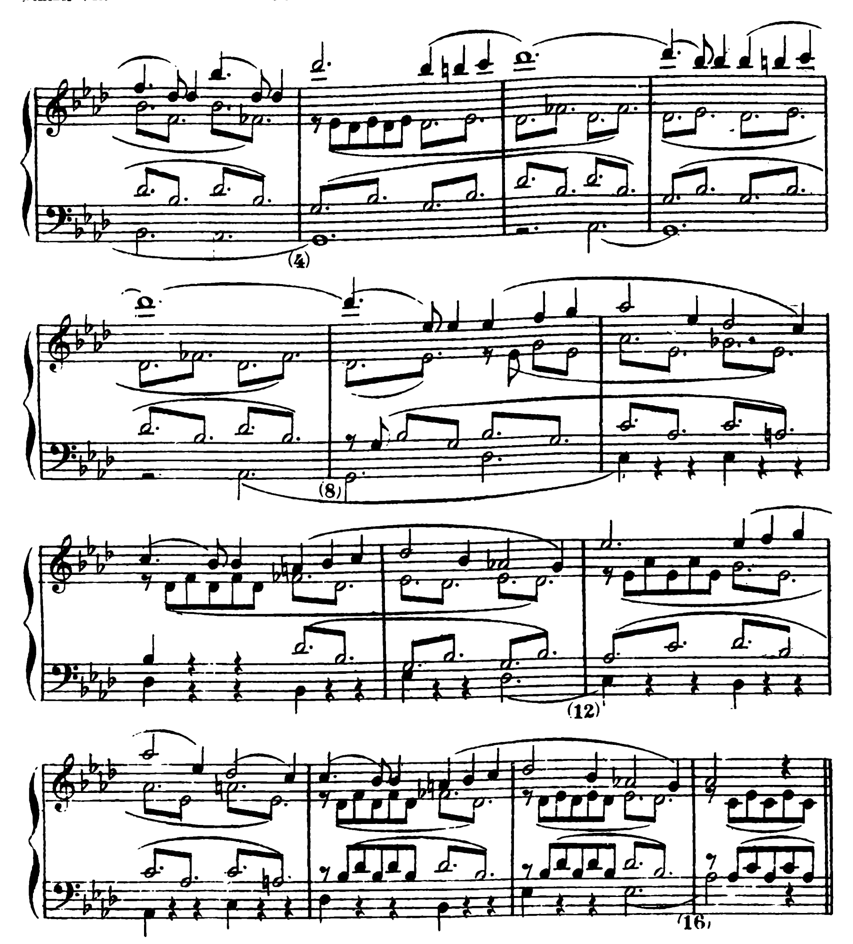


Этотъ періодъ симметрично раздѣленъ на 4 предложенія въ 4 такта каждое; первое и третье—тождественны, второе оканчивается половинной каденціей, четвертое—полной. Итакъ форма этого періода во всѣхъ отношеніяхъ подобна формѣ восьмитактнаго періода, приведеннаго въ § 189.

218. Нашъ второй примѣръ сложнѣе.

Мендельсонъ, Увертюра къ „Мелузинѣ".



1) Даже въ такихъ случаяхъ предпочтительнѣе разсматривать періодъ изъ 12-ти тактовъ какъ расширеніе восьмитактнаго (см. §§ 234, 279 слѣд. главы). (*Примѣч. автора*).



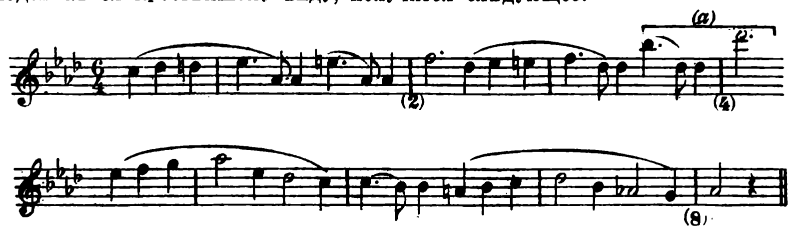
Здѣсь подраздѣленіе на четырехтактныя предложенія менѣе явственно, потому что первое и второе предложенія, вмѣсто того чтобы по обыкновенію оканчиваться какой-либо опредѣленной серединной каденціей, оканчиваются диссонирующимъ аккордомъ (сравни примѣръ изъ Лоэнгрина § 47). Послѣ несовершенной каденціи на *des* во второмъ тактѣ, здѣсь нѣтъ остановки до 12-го такта, гдѣ мы находимъ другую несовершенную каденцію. Едва-ли можно сказать, что первые 8 тактовъ образуютъ два предложенія, такъ какъ 7-й и 8-й такты являются повтореніями 5-го и 6-го, которые въ свою очередь суть варіаціи 3-го и 4-го. Здѣсь мы видимъ въ большемъ масштабѣ форму, подобную разсмотрѣнной нами для періодовъ въ 8 тактовъ въ §§ 203 и 205, въ которыхъ главное предложеніе нераздѣлимо, а придаточное подраздѣляется на двѣ фразы. Формула періода слѣдовательно такова:

$$A+\overbrace{B+B}$$

съ той только разницей, что A содержитъ теперь 8 тактовъ, а B—4.

219. Этотъ отрывокъ даетъ прекрасное представленіе о томъ, какъ въ болѣе обширныхъ музыкальныхъ произведеніяхъ періоды бываютъ рас-

ширены или удлинены. Если, опустивъ повторенія, мы приведемъ мелодію къ ея простѣйшему виду, получится слѣдующее:



Мы видимъ, что это—вполнѣ правильный періодъ въ 8 тактовъ, построенный по формулѣ:

$$\overset{\frown}{A+A^*}+\overset{\frown}{B+B^*}$$

Черезъ повторенія, варіации и удлиненіе того мѣста, которое мы обозначили черезъ (a), первое предложеніе въ 4 такта расширено на 8 тактовъ; и повтореніе всего второго предложенія, съ избѣжаніемъ на первый разъ полной каденціи, довершаетъ періодъ, двѣ половины котораго теперь вполнѣ уравновѣшены.

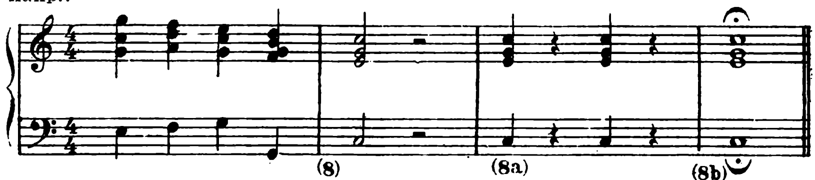
220. Невозможно въ предѣлахъ этой книги перечислить всѣ безчисленныя подробности и видоизмѣненія, находимыя даже въ такихъ несложныхъ и правильныхъ періодахъ, съ примѣрами которыхъ мы познакомились въ этой главѣ. Мы можемъ лишь высказать общіе принципы и по возможности указать на основные законы, вытекающіе изъ анализа построенія музыкальныхъ періодовъ и предложеній. Мы уже не разъ упоминали, что періодъ въ 8 или 16 тактовъ есть нормальный періодъ, потому что равновѣсіе и противоположеніе частей періода есть законъ природы (§ 26); мы указывали также не разъ на важность контраста и симметріи. Если учащійся вполнѣ усвоилъ себѣ пройденное, онъ можетъ теперь самъ строить правильные періоды въ 16 тактовъ по различнымъ образцамъ, приведеннымъ выше. Отъ его фантазіи и таланта будетъ зависѣть музыкальное достоинство такихъ упражненій; но даже если его композиціи не будутъ представлять интереса, онъ пріобрѣтетъ такимъ способомъ знаніе, которое ему будетъ весьма полезно для пониманія и оцѣнки произведеній великихъ композиторовъ. Не слѣдуетъ конечно предполагать, что всегда періоды строятся такъ просто. Простые періоды встрѣчаются въ меньшихъ формахъ вокальныхъ и инструментальныхъ сочиненій: таковы многія народныя пѣсни или гимны, такова танцовальная музыка. Въ большихъ же формахъ, особенно въ инструментальной музыкѣ, мы встрѣчаемся съ обширными видоизмѣненіями этихъ простыхъ формъ, и въ слѣдующей главѣ мы займемся ими. Но необходимо вполнѣ освоиться съ нормальной формой, прежде чѣмъ заняться ея производными.

ГЛАВА VIII.

Неправильный и сложный ритмъ.
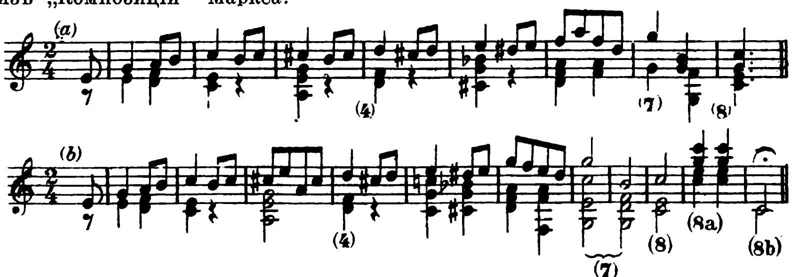
221. Хотя вполнѣ симметричные четырехъ и восьмитактные предложенія и періоды дѣйствительно можно признать основаніемъ всѣхъ музыкальныхъ формъ, однако только въ пьесахъ небольшого размѣра это число тактовъ и эта симметричность вполнѣ выдержаны. Въ болѣе обширныхъ композиціяхъ мы часто находимъ, что періоды и предложенія видоизмѣнены путемъ расширенія или сокращенія, съ цѣлью избѣжать того однообразія, которое неизбѣжно имѣло бы мѣсто, еслибы на каждомъ четвертомъ тактѣ появлялась каденція. Теперь мы намѣрены показать, какъ такія измѣненія могутъ быть сдѣланы безъ нарушенія уравновѣшенности и пропорціональности сочиненія. Очень важно учащемуся помнить, что неправильные ритмы представляютъ не новыя формы, а лишь видоизмѣненія нормальнаго четырехъ или восьмитактнаго ритма. Сперва мы займемся такими періодами, которые расширены вставкой одного или нѣсколькихъ тактовъ, а затѣмъ такими періодами, которые сокращены черезъ опущеніе тактовъ или черезъ совпаденіе начала и конца предложеній.

222. Одинъ изъ простѣйшихъ и пожалуй самый обыкновенный способъ расширенія періода есть удлиненіе или повтореніе его конца. Совершенная каденція производитъ впечатлѣніе покоя и это чувство только усиливается, если будетъ сдѣлана остановка на послѣднемъ аккордѣ, какъ это часто бываетъ въ концѣ пьесы. То-же самое впечатлѣніе производитъ однократное или многократное повтореніе конечнаго аккорда, какъ напр.:



Конечный тактъ каденціи мы означаемъ цифрой (8); слѣдующіе такты, содержащіе лишь повтореніе конечнаго аккорда, но не являющіеся началомъ новаго періода, мы обозначаемъ: (8a) и (8b). Того же обозначенія мы будемъ держаться и впредь, когда какой-нибудь тактъ повторяется.
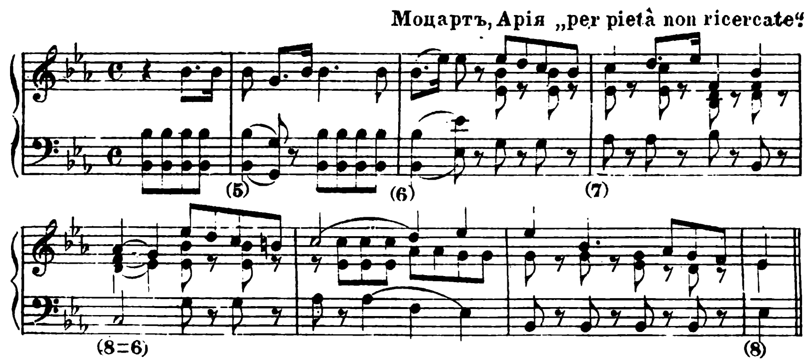
223. Удлиненіе не только одного, но нѣсколькихъ послѣднихъ аккордовъ каденціи, также возможно и нерѣдко встрѣчается у композиторовъ. Хотя при этомъ изъ четырехъ тактовъ получается пять, однако впечатлѣніе уравновѣшенности періода и законченности его каденцій этимъ не нарушается. Пусть учащійся сравнитъ слѣдующіе два отрывка, взятые изъ „Композиціи“ Маркса:



Примѣръ (a) есть правильно построенный восьмитактный періодъ, раздѣленный на два предложенія въ 4 такта каждое. Примѣръ (b) есть видоизмѣненіе того же періода съ расширеніемъ седьмого такта на два. Мы не ставимъ цифры (8) на тактѣ, слѣдующимъ за седьмымъ, такъ какъ такое обозначеніе указало бы на окончаніе періода, тогда какъ періодъ оканчивается только на девятомъ тактѣ. Несмотря на то, что ритмъ періода этимъ въ нѣкоторомъ смыслѣ нарушенъ, впечатлѣніе, получаемое отъ окончанія его, удовлетворительно, потому что квартсекстаккордъ въ тактѣ 7-мъ естественно заставляетъ ухо ожидать доминантаккордъ; мы невольно ждемъ каденціи, и даже можетъ быть она насъ тѣмъ больше удовлетворяетъ, чѣмъ позднѣе мы ее достигаемъ. О повтореніяхъ послѣдняго аккорда мы говорили въ предыдущемъ параграфѣ.

224. Въ слѣдующемъ примѣрѣ удлиненіе начинается нѣсколько раньше.

Моцартъ, Арія „per pietà non ricercate“.



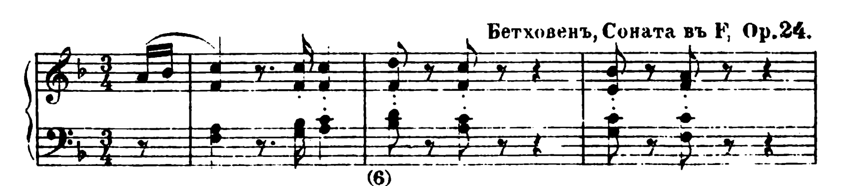
Здѣсь приводится лишь придаточное предложеніе. Мы начинаемъ считать съ 5-го такта. 6-й и 8-й такты очевидно—тяжелые такты. До восьмого такта мы видимъ правильную форму, но въ 8-мъ тактѣ каденція удлинена подстановкой прерванной каденціи вмѣсто полной. Затѣмъ два послѣдніе такта повторены съ нѣкоторыми видоизмѣненіями, причемъ седьмой тактъ расширенъ на два такта. Удлиненіе каденціи только усиливаетъ чувство успокоенія, ею производимое.

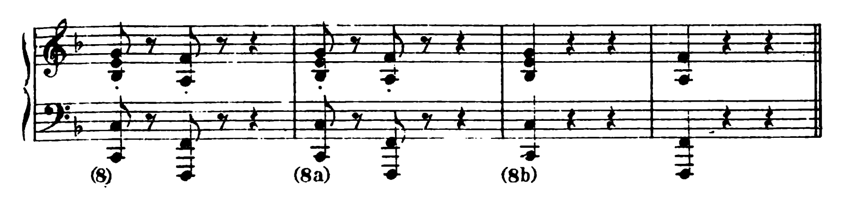
225. Ложная каденція нами обозначена такъ: (8=6). Для уразумѣнія дальнѣйшаго необходимо ясно усвоить себѣ эту нотацію. Послѣдній тактъ придаточнаго предложенія очевидно есть (8); но такъ какъ онъ не заканчиваетъ предложенія, то онъ имѣетъ двоякое значеніе: по отношенію къ предыдущему онъ есть—(8). по отношенію же къ конечной каденціи, означенной нами черезъ (8), онъ, какъ предшествующій тактъ, есть (6). Слѣдующіе два такта оба лишены ударенія, такъ какъ они представляютъ расширеніе 7-го такта; поэтому тактъ, о которомъ идетъ рѣчь, означенъ нами, какъ восьмой по отношенію къ тому, что ему предшествуетъ, и какъ шестой по отношенію къ тому, что за нимъ слѣдуетъ.

226. Приведенный отрывокъ поясняетъ еще два случая, о которыхъ рѣчь впереди,—повтореніе цѣлой каденціи и нахожденіе двухъ легкихъ тактовъ между двумя тяжелыми.

227. Въ слѣдующемъ отрывкѣ (гдѣ опущены имитаціи, дѣлаемыя скрипкой, и гдѣ приводится опять только придаточное предложеніе) мы видимъ каденцію съ женскимъ окончаніемъ на 8-мъ тактѣ, повторенную безъ измѣненія въ слѣдующемъ тактѣ (8a) и потомъ опять повторенную въ двухъ тактахъ,—родъ свободнаго расширенія.

Бетховенъ, Соната въ F, Op. 24.





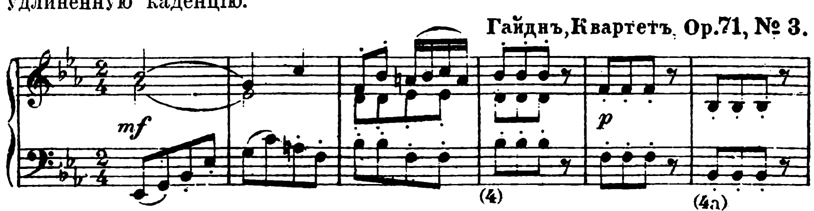
228. Иногда каденція при повтореніи варіирована:
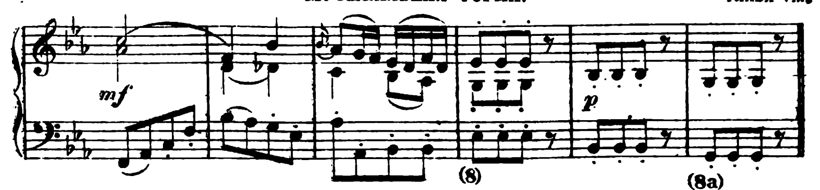
Гайднъ, Квартетъ, Op.74, №2.

83 квартета Гайдна даютъ намъ неизсякаемый источникъ разнообразнѣйшихъ ритмовъ; изученіе ихъ горячо рекомендуется всѣмъ тѣмъ, кому они доступны. Въ настоящемъ отрывкѣ мы находимъ вполнѣ правильный восьмитактный періодъ, кончающійся половинной каденціей (съ женскимъ окончаніемъ); за этимъ непосредственно слѣдуетъ полная каденція въ строѣ доминанты (8a) на тонической педали, которая дважды повторена въ слѣдующихъ двухъ тактахъ, послѣ чего слѣдуетъ двукратное повтореніе тоническаго аккорда. Слѣдуетъ замѣтить, что удлиненіе каденціи само уже занимаетъ четыре такта, такъ что есть симметрія во всемъ періодѣ, состоящемъ изъ 4+4 (+) тактовъ.

229. Иногда главное предложеніе такъ же, какъ и придаточное имѣетъ удлиненную каденцію.

Гайднъ, Квартетъ. Op.71, № 3.
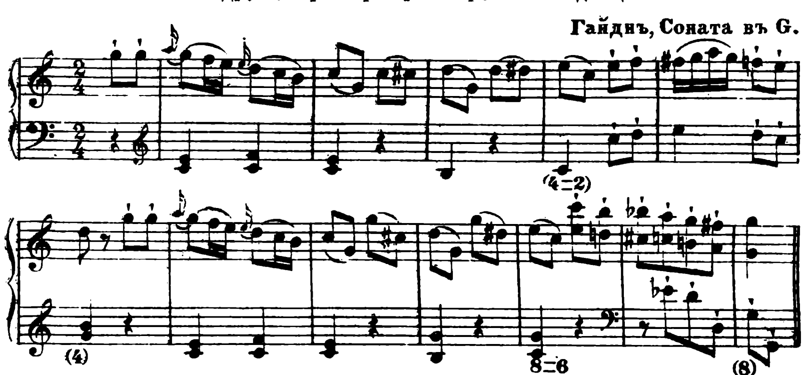




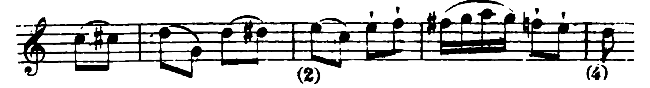
Здѣсь басовыя ноты повторяются въ унисонъ какъ эхо. Замѣна *es* черезъ *g* въ послѣднемъ тактѣ вѣроятно происходитъ отъ того, что *es* ниже діапазона скрипки.

230. Покажемъ другіе примѣры расширенной каденціи:

Гайднъ, Соната въ G.
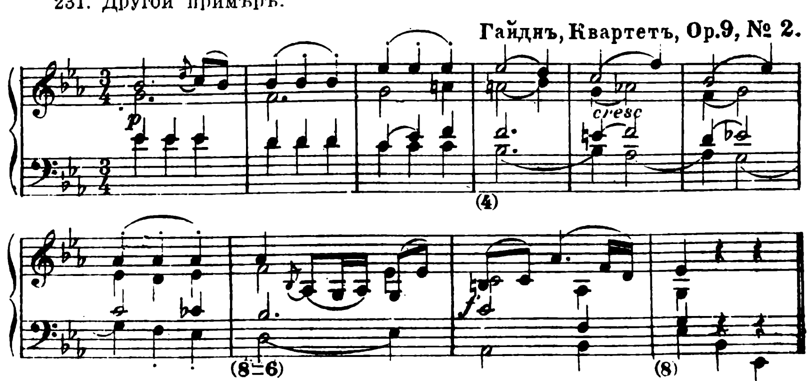


Здѣсь въ четвертомъ тактѣ стоитъ несовершенная каденція, но по построенію всего періода очевидно, что слѣдующіе два такта, кончающіеся половинной каденціей, принадлежатъ къ главному предложенію. Поэтому четвертый тактъ надо разсматривать съ двоякой точки зрѣнія, подобно восьмому такту въ примѣрѣ § 224. Соотвѣтственно мы означаемъ его такъ: (4=2). Между прочимъ пусть учащійся замѣтитъ, что четырехтактное предложеніе могло начаться также и съ третьяго такта:



Построеніе придаточнаго предложенія вполнѣ соотвѣтствуетъ главному; поэтому мы пишемъ (8=6). Весь періодъ симметриченъ и написанъ въ шеститактномъ ритмѣ.

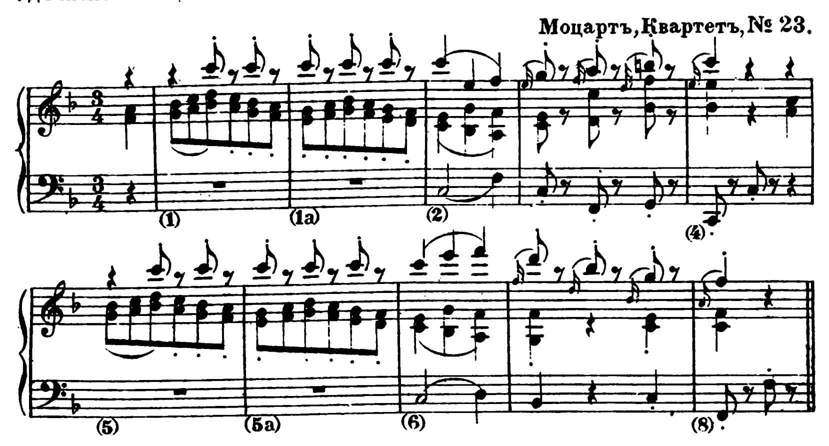
231. Другой примѣръ:

Гайднъ, Квартетъ, Op.9, № 2.



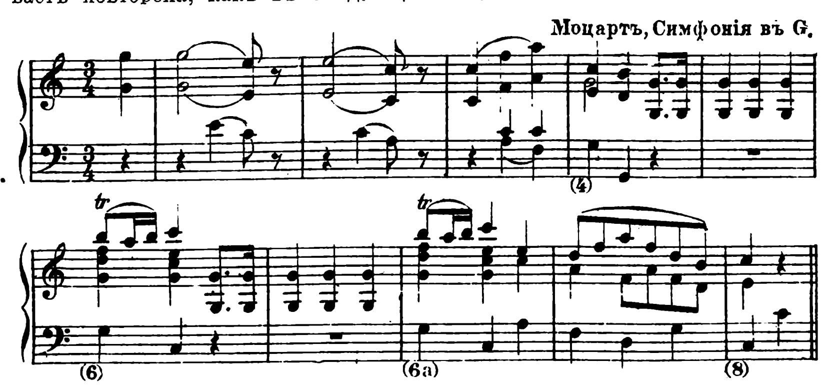
Восьмой тактъ здѣсь не можетъ заключить періода, оканчиваясь несовершенной каденціей съ женскимъ окончаніемъ. Строеніе (8=6) здѣсь еще очевиднѣе, чѣмъ въ послѣднемъ примѣрѣ. Здѣсь мы опять видимъ, что четыре послѣднихъ такта сами по себѣ образуютъ вполнѣ удовлетворительное предложеніе.

232. Не такъ часто начало, а не конецъ предложенія или періода удлинено. Вотъ хорошій примѣръ:
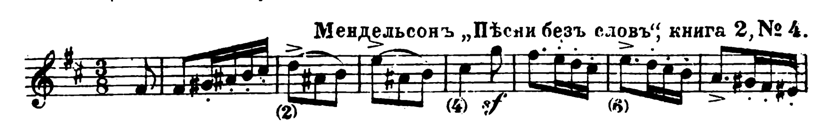


Здѣсь первый тактъ каждаго предложенія расширенъ на два, подобно тому, что мы видѣли относительно седьмого такта въ нашихъ примѣрахъ §§ 223 и 214. Итакъ здѣсь мы встрѣчаемъ пяти-тактный ритмъ.

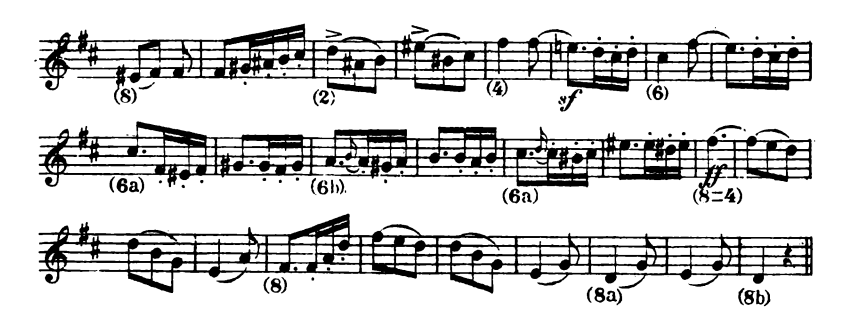
233. Возможно, и такіе случаи нерѣдки, что одинъ или нѣсколько тактовъ вставлены *въ серединѣ* періода. Иногда какая-нибудь фраза бываетъ повторена, какъ въ слѣдующемъ отрывкѣ.



Здѣсь очевидно первая фраза придаточнаго предложенія повторена.

234. Слѣдующій періодъ изъ „Пѣсенъ безъ словъ“ Мендельсона подобенъ предыдущему, но еще больше расширенъ. Даемъ только мелодію этого общеизвѣстнаго произведенія:





Первый тактъ, нами не приведенный, только устанавливаетъ ритмическую фигуру аккомпанимента и, какъ мы увидимъ (§ 265), не принадлежитъ къ первому періоду. Первые 8 тактовъ вполнѣ правильны; расположеніе каденцій, указанное гармоніей пьесы, опредѣляетъ тяжелые такты (§ 39). Періодъ оканчивается въ *Fis-moll*, такъ какъ въ нижнемъ голосѣ *a* переходитъ въ *ais* для возвращенія къ первоначальному строю.

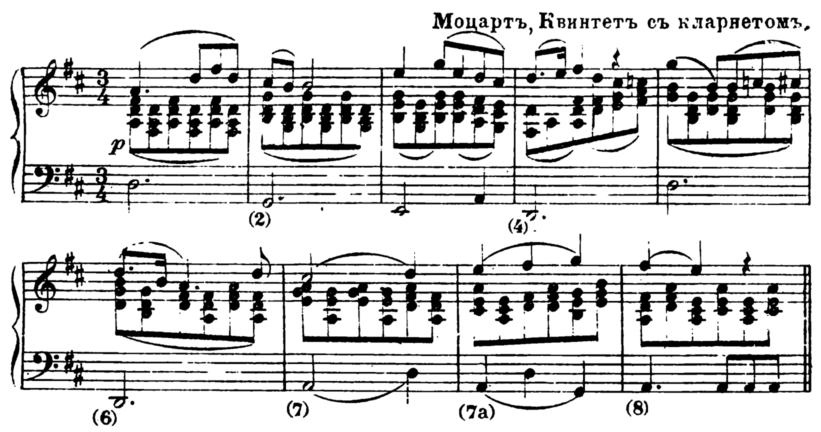
235. Второе предложеніе сильно расширено. Главное предложеніе кончается на четвертомъ тактѣ несовершенной каденціей въ *Fis-moll;* двутактная фраза, слѣдующая за симъ, сперва въ точности повторяется (6a), а затѣмъ еще дважды повторяется въ варіированномъ видѣ (6b и 6c). Ясно, что здѣсь нигдѣ нѣтъ конца періода, такъ какъ періодъ не можетъ кончиться вторымъ обращеніемъ аккорда. То, что всѣ эти двутактныя фразы не только построены на томъ же мотивѣ, но что каждая изъ нихъ оканчивается тѣмъ же квартсекстаккордомъ, показываетъ, что всѣ эти, облеченные удареніями, такты являются повтореніемъ такта (6); поэтому мы означаемъ ихъ такъ: (6a, 6b, 6c). Когда наконецъ (при ff) каденція достигнута, вмѣсто ожидаемой полной каденціи въ *Fis* появляется прерванная каденція, модулирующая въ *D-dur.* Поэтому этотъ тактъ, конечный по отношенію къ предыдущему, является начальнымъ по отношенію къ послѣдующему. Еслибы слѣдующее за симъ было лишь повтореніемъ или подчеркиваніемъ этой каденціи, мы означили бы слѣдующую каденцію черезъ (8a). (Сравни каденціи примѣровъ, приведенныхъ въ §§ 227 и 228). Но мы здѣсь этого не дѣлаемъ, потому что за этимъ слѣдуетъ придаточное предложеніе. Итакъ предложеніе, оканчивающееся прерванной каденціей, есть не только придаточное предложеніе по отношенію къ первому главному предложенію, но служитъ само главнымъ предложеніемъ по отношенію къ тому, что за нимъ слѣдуетъ. Поэтому оно означено черезъ (8=4).

236. Двѣ причины заставляютъ насъ не разсматривать слѣдующіе 8 тактовъ какъ новый періодъ. Во-первыхъ, прерванная каденція указываетъ намъ на то, что предыдущее предложеніе не закончено; во-вторыхъ, изъ послѣдующихъ восьми тактовъ послѣдніе четыре являются лишь повтореніемъ первыхъ четырехъ съ видоизмѣненной каденціей. Поэтому подъ тактомъ съ каденціей на *d* мы напишемъ (8), а подъ слѣдующей, несовершенной плагальной каденціей на *g*, мы пишемъ (8a). Подъ повтореніемъ конечной каденціи разумѣется мы пишемъ (8b).

237. Теперь сдѣлаемъ небольшое отступленіе для того, чтобы учащійся вполнѣ вѣрно насъ понялъ. Мы совсѣмъ не утверждаемъ и даже не предполагаемъ, что композиторъ, пиша періоды съ неправильнымъ ритмомъ, подобные вышеприведеннымъ, сознательно видоизмѣняетъ нормальные четырехъ или восьмитактные періоды; такъ же, какъ теоретикъ гармоніи можетъ удовлетворительно объяснить всякую гармонію, производящую хорошее впечатлѣніе. даже тогда, когда самъ композиторъ можетъ быть не смогъ бы ее объяснить, такъ и мы стараемся показать, что столь часто встрѣчаемыя у великихъ композиторовъ неправильности ритмическаго построенія, могутъ быть разсудочно обоснованы на почвѣ раціональной
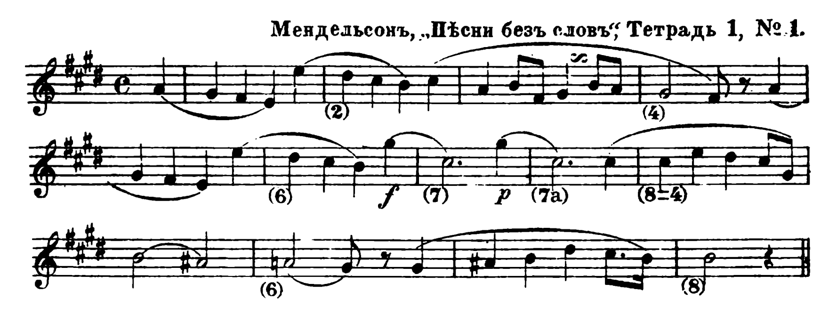
теоріи даже тогда, когда самъ композиторъ не даетъ себѣ въ этомъ яснаго отчета. Было бы нелѣпо вообразить себѣ, что Мендельсонъ, сочиняя вышеприведенный отрывокъ, сказалъ себѣ: теперь я возьму восьмитактный періодъ и различными способами расширю его до 24-хъ тактовъ. Несомнѣнно онъ былъ руководимъ при написаніи этой пѣсни лишь своимъ музыкальнымъ чувствомъ; дѣло теоретика же состоитъ въ томъ, чтобы объяснить тѣ принципы, на основаніи которыхъ композиторъ сочиняетъ, часто безсознательно,—и показать, что его работа, несмотря на эту безсознательность, можетъ быть тѣмъ не менѣе вполнѣ обоснована теоретически.

238. Теперь мы будемъ имѣть дѣло съ тѣми многочисленными случаями, когда періодъ или предложеніе расширены посредствомъ вставки одного такта. Иногда вставляется легкій тактъ, какъ въ примѣрѣ, приведенномъ въ § 224; и тогда между двумя тяжелыми тактами стоятъ одинъ за другимъ два легкихъ такта. Мы уже видѣли въ § 232 прибавочный легкій тактъ, стоящій въ началѣ предложенія; теперь дадимъ примѣръ прибавочнаго легкаго такта, стоящаго посреди предложенія.



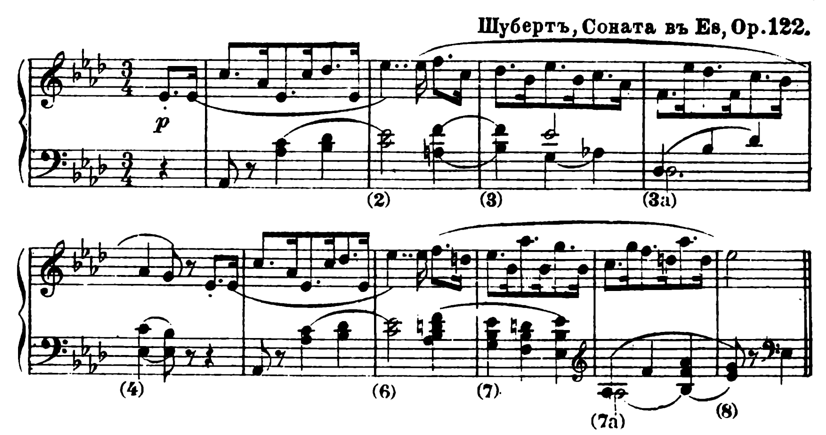
Здѣсь половинная каденція отсрочена вставкой легкаго такта (7а).

239. Другой хорошій примѣръ этому даетъ первая „Пѣснь безъ словъ" Мендельсона. Выписываемъ лишь мелодію ея.



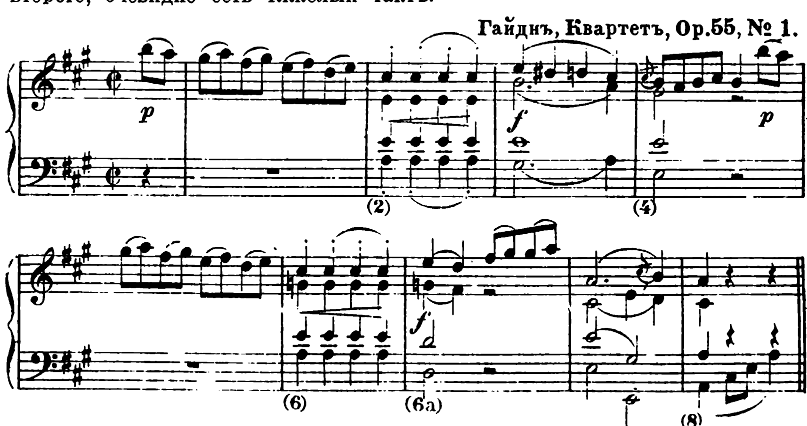
Здѣсь вставленный тактъ (7а) есть не продолженіе предыдущаго такта, а настоящее повтореніе его. Въ слѣдующемъ тактѣ мы видимъ каденцію съ женскимъ окончаніемъ, которая впрочемъ не оканчиваетъ періода, а приводитъ къ новому предложенію въ четыре такта; оно обозначено: (8=4), подобно примѣру, приведенному въ § 234.

240. Иногда мы встрѣчаемъ вставку легкихъ тактовъ какъ въ главномъ, такъ и въ придаточномъ предложеніи, такъ что образуется правильный пятитактный ритмъ, какъ напр.



241. Обыкновенно легкій тактъ вставляется при приближеніи къ каденціи, что мы видѣли во всѣхъ нашихъ примѣрахъ; поэтому большей частью такой тактъ будетъ означенъ либо черезъ (3 а), либо черезъ (7 а).

242. Гораздо рѣже встрѣчается вставка тяжелаго такта. Когда только одинъ такой тактъ вставленъ въ періодъ, почти неизмѣнно онъ будетъ вставленъ въ придаточное предложеніе, а не въ главное; послѣдній случай очень рѣдко встрѣчается [1]). Причина этому очевидна: придаточное предложеніе, какъ отвѣтное, по самому своему положенію должно быть— *тяжеле* главнаго (§ 50); прибавивъ къ нему тяжелый тактъ, мы этимъ гораздо меньше нарушаемъ естественное равновѣсіе періода, чѣмъ вставкой прибавочнаго тяжелаго такта въ главное предложеніе. Въ самомъ дѣлѣ,— тогда главное предложеніе имѣло-бы три тяжелыхъ такта противъ двухъ придаточнаго, и такъ сказать перевѣсило-бы придаточное отвѣтное предложеніе. Въ слѣдующемъ отрывкѣ положеніе тяжелыхъ тактовъ въ главномъ предложеніи ясно обозначено. Шестой тактъ, будучи повтореніемъ второго, очевидно есть тяжелый тактъ.
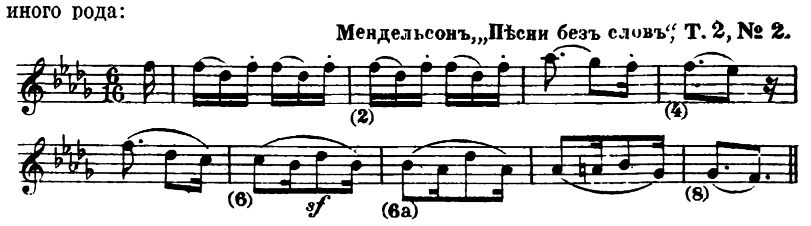


Прибавленіе простого *g* къ аккорду превращаетъ его изъ тоническаго въ строѣ *A* въ доминантсептаккордъ строя *D;* слѣдующій тактъ завершаетъ каденцію въ этомъ строѣ; а такъ какъ послѣдній аккордъ каденціи всегда приходится на тяжелый тактъ (исключая каденцій съ женскимъ оконча-

1) Единственный, нами найденный случай вставки тяжелаго такта въ главномъ предложеніи, а не въ придаточномъ, есть начало коронаціоннаго марша въ „Пророкѣ" Мейербера. *Примѣчаніе автора.*

ніемъ, чего здѣсь нѣтъ), то очевидно прибавочный тактъ есть тактъ тяжелый, и мы обозначаемъ его черезъ (6а).

243. Слѣдующій примѣръ (приводится лишь мелодія) — нѣсколько иного рода:
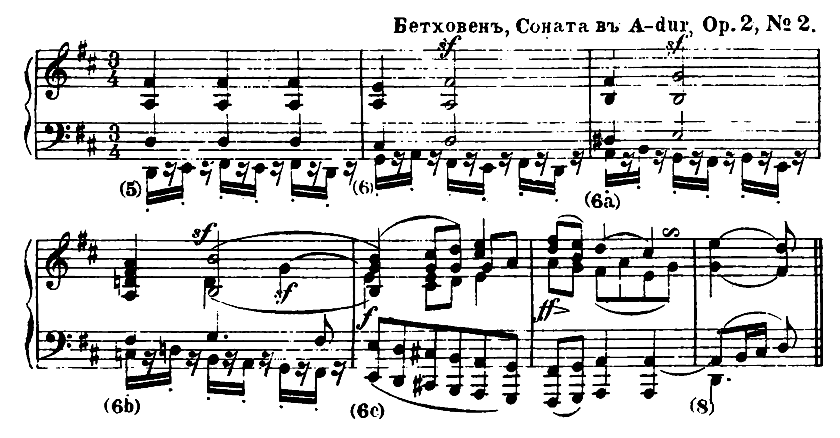
Мендельсонъ, „Пѣсни безъ словъ", Т. 2, № 2.



Здѣсь прибавочный тактъ (6 а) есть въ мелодическомъ отношеніи свободное повтореніе по секвенціи предыдущаго такта; гармонія опять-таки указываетъ на то, что это есть тяжелый тактъ.

244. Въ видѣ исключенія возможно повтореніе самого прибавочнаго тяжелаго такта въ видѣ секвенціи, черезъ что предложеніе еще болѣе удлиняется. Интересный примѣръ этому мы можемъ привести изъ Бетховена.

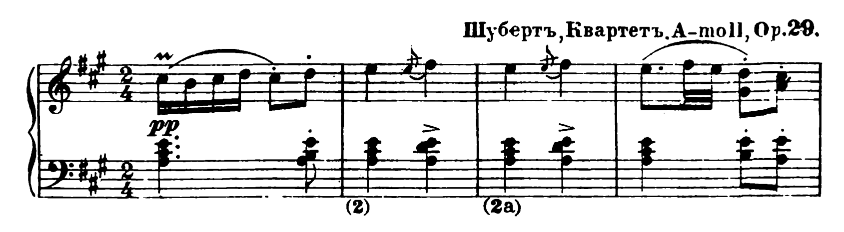
Бетховенъ, Соната въ A-dur, Op. 2, № 2.
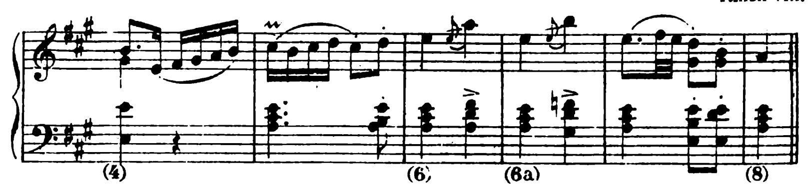


Учащійся можетъ видѣть, что приведенный нами отрывокъ есть придаточное предложеніе, начинающееся, какъ нами указано, на пятомъ тактѣ. Въ шестомъ тактѣ мы видимъ несовершенную каденцію съ женскимъ окончаніемъ, повторенную дважды по секвенціи въ тактахъ: (6 а и (6 b); а тактъ (6 с) есть дальнѣйшая свободная имитація того-же. Такимъ образомъ все придаточное предложеніе расширено съ четырехъ на 7 тактовъ. Мы ниже увидимъ, что семитактное предложеніе или семитактный періодъ есть обыкновенно сокращеніе восьмитактнаго періода или предложенія; здѣсь же очевидно это есть расширеніе, и это есть случай исключительный.

245. Иногда мы видимъ, что тяжелые такты такъ же, какъ легкіе, вставлены какъ въ придаточномъ, такъ и въ главномъ предложеніи, образуя правильный пятитактный ритмъ.
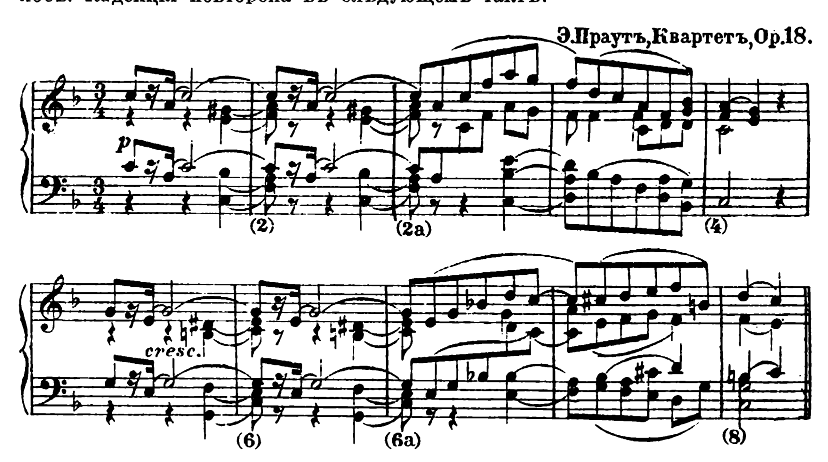
Шубертъ, Квартетъ. A-moll, Op. 29.





Второй тактъ, который есть, какъ мы это знаемъ, тяжелый тактъ, здѣсь повторенъ; шестой тактъ тоже повторенъ, хотя съ нѣсколько иными гармоніей и мелодіей.
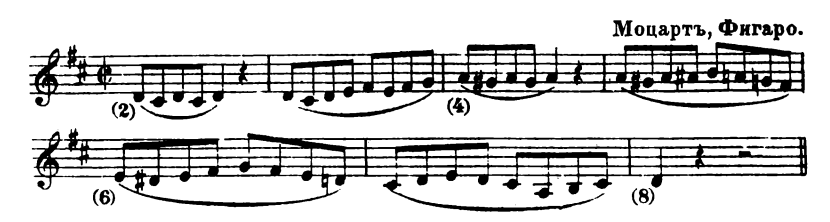
246. Въ слѣдующемъ, послѣднемъ нашемъ примѣрѣ вставки тяжелаго такта, главное предложеніе начинается каденціей, при чемъ впечатлѣніе законченности избѣгается тѣмъ, что квинта находится въ верхнемъ голосѣ. Каденція повторена въ слѣдующемъ тактѣ:



Придаточное предложеніе въ точности отвѣчаетъ главному. Здѣсь, такъ же, какъ въ предыдущемъ примѣрѣ, если мы выпустимъ повторенные такты, получается вполнѣ удовлетворительный періодъ; но музыкальное впечатлѣніе въ обоихъ случаяхъ будетъ испорчено.

247. Впечатлѣніе, производимое вставкой тяжелыхъ тактовъ, существенно отличается отъ впечатлѣнія, производимаго вставкой легкихъ тактовъ, въ чемъ можно убѣдиться путемъ сравненія послѣднихъ примѣровъ съ примѣромъ § 240, тоже написанномъ въ пятитактномъ римтѣ. Во второмъ случаѣ каденція отсрочена; въ первомъ цѣль вставки — это усилить или подчеркнуть каденціальное впечатлѣніе; и такое усиленіе будетъ менѣе дѣйствительно, когда тяжелый тактъ вставленъ посреди предложенія, чѣмъ когда онъ вставленъ въ концѣ его.

248. Теперь мы будемъ говорить объ обратномъ случаѣ — *о сокращеніи* нормальнаго восьми и шестнадцатитактнаго ритма. Чаще всего это сокращеніе дѣлается путемъ опущенія легкаго такта. Иногда это будетъ первый тактъ, какъ напр. въ началѣ увертюры Моцартовской „Свадьбы Фигаро“.

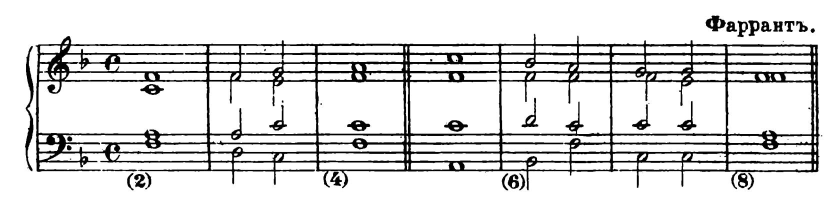


Для того, чтобы отыскать въ такихъ случаяхъ, какой именно тактъ выпущенъ, мы прежде всего должны узнать посредствомъ каденцій, которые такты тяжелые, помня, что главныя каденціи приходятся на четвертый и восьмой такты. Здѣсь, хотя отрывокъ написанъ въ унисонѣ, очевидно, что въ третьемъ тактѣ подразумѣвается полукаденція, а въ седьмомъ—полная каденція. На самомъ дѣлѣ, дальше въ пьесѣ это мѣсто повторяется вмѣстѣ съ гармоніей, которая подтверждаетъ наше предположеніе. Эти такты слѣдовательно указываютъ на концы главнаго и придаточнаго предложеній; мы ихъ обозначаемъ такъ: (4) и (8). Считая отъ этихъ тактовъ назадъ, мы увидимъ, что перваго (легкаго) такта не хватаетъ, и что онъ выпущенъ.

249. Мы знаемъ, что всякій правильный періодъ состоитъ изъ чередованія тяжелыхъ и легкихъ тактовъ, при чемъ легкіе такты предшествуютъ тяжелымъ такъ же, какъ въ мотивѣ легкая нота предшествуетъ тяжелой. Мы также видѣли, (§ 60) что часто періодъ начинается съ неполнаго мотива, въ которомъ легкія ноты выпущены. Опущеніе легкаго такта въ началѣ періода есть вполнѣ аналогичный случай, и такъ же, какъ и тамъ, ритмъ этимъ не нарушается.
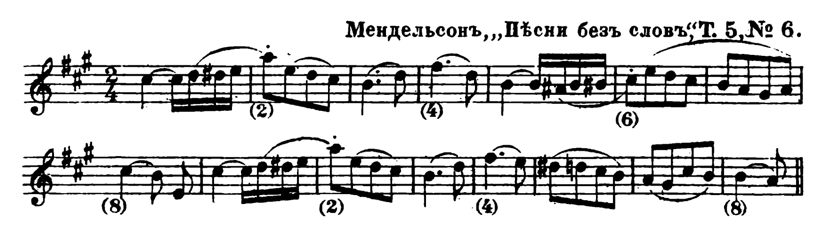
250. Простой примѣръ этому мы видимъ въ слѣдующей кантатѣ:

Феррантъ.



251. Возможно опущеніе другихъ промежуточныхъ тактовъ, не только перваго; это приводитъ къ послѣдованію двухъ тяжелыхъ тактовъ:
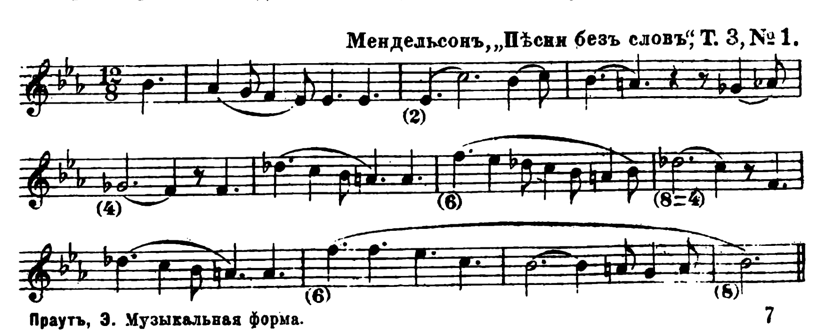
Мендельсонъ, „Пѣсни безъ словъ“ Т. 5, № 6.



Періодъ состоялъ бы изъ 16-ти тактовъ и подраздѣлялся бы на два восьмитактныхъ предложенія, еслибы пятый тактъ второго предложенія не былъ опущенъ; что это есть слабый тактъ, доказывается гармоніей всего отрывка.

252. Въ слѣдующемъ примѣрѣ мы видимъ опущеніе 7-го такта, а также расширеніе періода (8=4) подобно примѣру § 234.

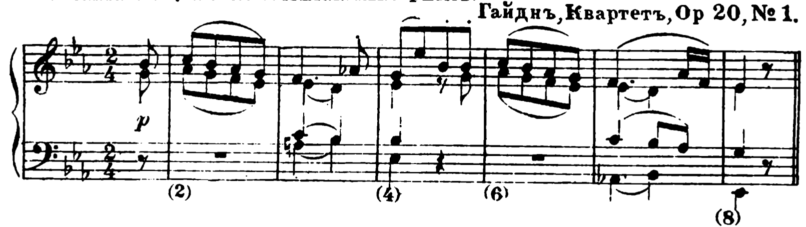
Мендельсонъ, „Пѣсни безъ словъ“ Т. 3, № 1.
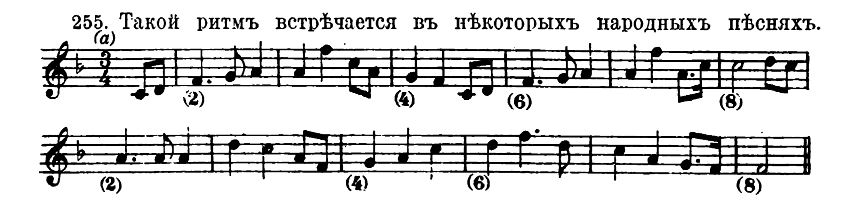


253. Пусть учащійся замѣтитъ, что есть два способа получить послѣдованіе двухъ тяжелыхъ тактовъ: либо опущеніемъ слабаго такта, либо вставкой тяжелаго такта. Надо съ осторожностью различать эти два способа; общая длина предложенія указываетъ на то, какой способъ въ данномъ случаѣ имѣетъ мѣсто. Опущеніе такта превращаетъ четырехтактное предложеніе въ трехтактное; вставка такта превращаетъ его въ пятитактное.

254. Первый слабый тактъ опускается иногда не только въ началѣ періода, но и въ началѣ обоихъ предложеній; тогда получается трехтактный ритмъ аналогично тому, какъ въ §§ 240, 245, 246, вставкой одного такта получается пятитактный ритмъ.

Гайднъ, Квартетъ, Op 20, № 1.

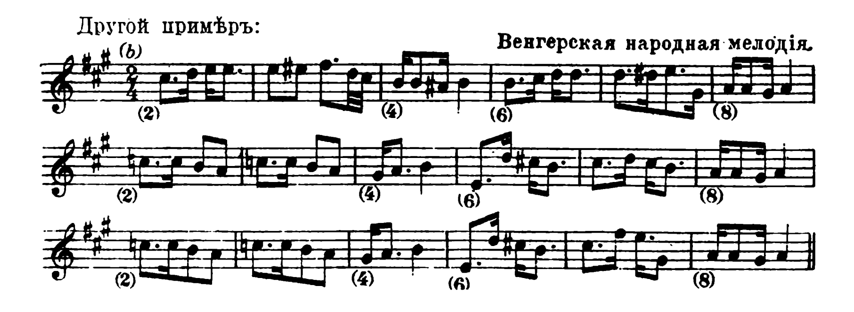


255. Такой ритмъ встрѣчается въ нѣкоторыхъ народныхъ пѣсняхъ.



Другой примѣръ:

Венгерская народная мелодія.
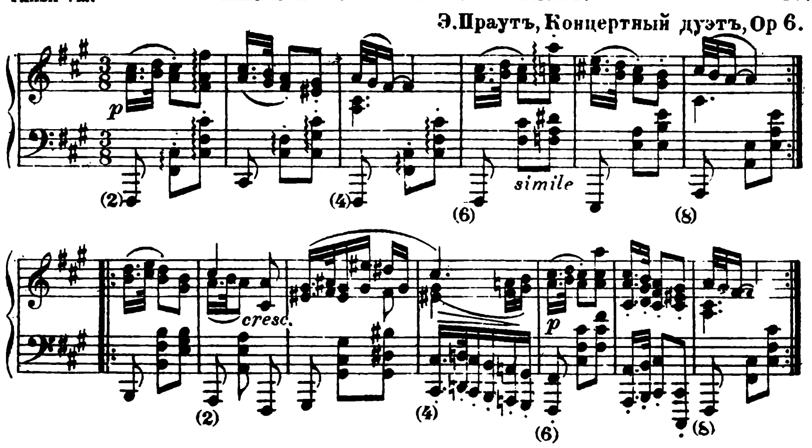


Особые синкопическіе эффекты этой мелодіи свойственны венгерской музыкѣ.

256. Трехтактный ритмъ, примѣры котораго мы привели, производитъ, какъ это чувствуется, вполнѣ удовлетворительное впечатлѣніе, несмотря на нечетное число тактовъ. Это повидимому противорѣчитъ тому, что мы говорили раньше о необходимости равновѣсія въ музыкѣ. Однако чувство равновѣсія не нарушается потому, что каждое предложеніе содержитъ *равное число тяжелыхъ тактовъ*.

Хотя въ первомъ предложеніи отрывка изъ „Фигаро" (§ 248) содержится 3 такта, а во второмъ 4, однако мы не испытываемъ впечатлѣнія неправильности ритма. Въ мелодіяхъ, каждое предложеніе которыхъ содержитъ 3 такта, симметрія проявляется еще яснѣе; слѣдующій примѣръ докажетъ однако, что нѣтъ необходимости производить сокращеніе въ каждомъ предложеніи.

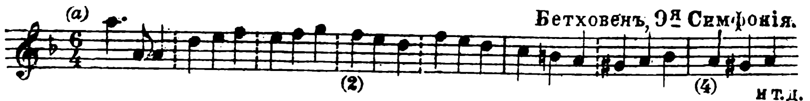
Э. Праутъ, Концертный дуэтъ, Ор 6.
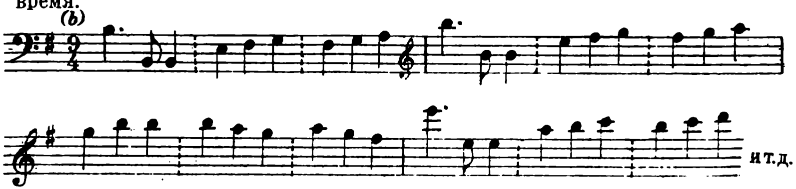


Мелодія состоитъ изъ четырехъ предложеній, изъ которыхъ только третье содержитъ нормально четыре такта; остальныя содержатъ только по три такта. Несмотря на эту неправильность, вслѣдствіе которой a priori мы могли бы подозрѣвать нарушеніе равновѣсія, впечатлѣніе получается вполнѣ удовлетворительное; это можно приписать только тому, что въ каждомъ предложеніи всетаки правильно имѣется по два тяжелыхъ такта.

257. Часто примѣромъ трехтактнаго ритма приводится то́ мѣсто Бетховенскаго скерцо изъ девятой симфоніи, гдѣ обозначено Ritmo di tre battute. Однако это совсѣмъ не есть трехтактный ритмъ въ томъ смыслѣ, въ которомъ мы понимаемъ трехтактный ритмъ. Вспомнимъ, что это скерцо написано въ очень быстромъ темпѣ съ однимъ ударомъ на тактъ, и что поэтому (такъ же, какъ въ примѣрѣ § 71) каждый мотивъ здѣсь распространяется на два такта; такимъ образомъ первая часть скерцо въ дѣйствительности написана въ $^6/_4$-мъ времени (сравн. скерцо Сонаты, ор. 28 § 46); это можно выразить слѣдующимъ образомъ:

Бетховенъ, 9я Симфонія.
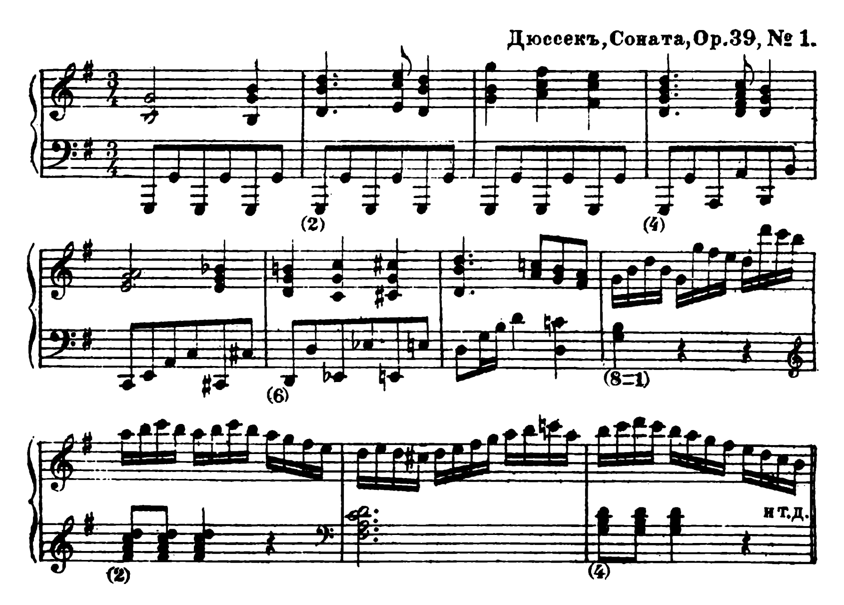


Вторая же часть скерцо (Ritmo di tre battute, что буквально значитъ трехударный ритмъ) показываетъ, что такъ какъ на каждый тактъ ея приходится лишь одинъ ударъ, то каждый не второй, а *третій* тактъ есть тяжелый тактъ, и слѣдовательно въ дѣйствительности это есть $^9/_4$-ое время.



Въ этомъ примѣрѣ такъ же, какъ и въ предыдущемъ, раздѣльную линію въ началѣ каждаго легкаго такта мы обозначили точками. Очевидно здѣсь не можетъ явиться вопроса объ опущеніи легкаго такта. Здѣсь мы видимъ только перемѣну въ разстояніи между тяжелыми тактами, соотвѣтствующую перемѣнѣ отъ двудольнаго къ трехдольному времени, но въ большемъ такъ сказать масштабѣ.

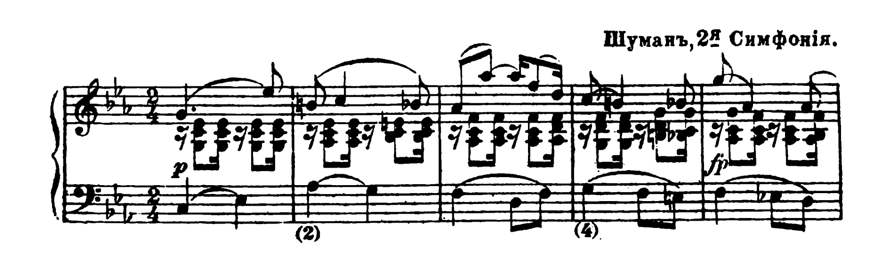
258. Мы видѣли, что періодъ можетъ быть расширенъ вставкой либо тяжелаго, либо легкаго такта. Мы однако не можемъ сократить предложеніе или періодъ опущеніемъ одного тяжелаго такта такъ же, какъ это дѣлается опущеніемъ одного легкаго такта. Ближайшимъ приближеніемъ къ этому есть совпаденіе тактовъ двухъ періодовъ или предложеній, производимое тѣмъ, что послѣдній (тяжелый) тактъ одного предложенія есть въ то-же время послѣдній (легкій) тактъ слѣдующаго предложенія. Это встрѣчается очень часто.

259. Слѣдующій примѣръ показываетъ намъ прежде всего правильно построенный восьмитактный періодъ, содержащій два четырехтактныхъ предложенія.



На послѣдней нотѣ этого періода начинается слѣдующій періодъ, что видно изъ того, что послѣдній тактъ нашего примѣра есть по своей каденціи конецъ главнаго предложенія и слѣдовательно есть четвертый тактъ второго періода. Отсчитывая такты отсюда назадъ, мы видимъ по музыкальному характеру этого отрывка, что новый періодъ не можетъ начаться при (2) опущеніемъ легкаго такта, такъ какъ этотъ тактъ слишкомъ явно является продолженіемъ того, что ему предшествуетъ; тактъ четвертый съ конца долженъ быть началомъ новаго періода. Слѣдовательно восьмой тактъ перваго періода есть также первый тактъ слѣдующаго, и мы поэтому пишемъ: (8—1).
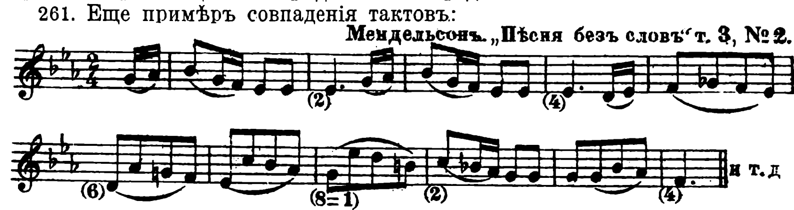
260. Совпаденіе тактовъ еще яснѣе видно въ слѣдующемъ:



Здѣсь второй періодъ начинается на восьмомъ тактѣ съ тѣмъ же содержаніемъ, какъ и первый, но въ параллельномъ мажорѣ, и слегка видоизмѣненный. Полное заключеніе избѣгнуто на восьмомъ тактѣ второго періода, и послѣдніе четыре такта повторены. Поэтому мы обозначили второй восьмой тактъ (8) не черезъ (8=4), а просто черезъ (8), и обозначили слѣдующіе тяжелые такты черезъ (6 а) и (8 а). Здѣсь мы имѣемъ примѣръ повторенія цѣлаго придаточнаго' предложенія.

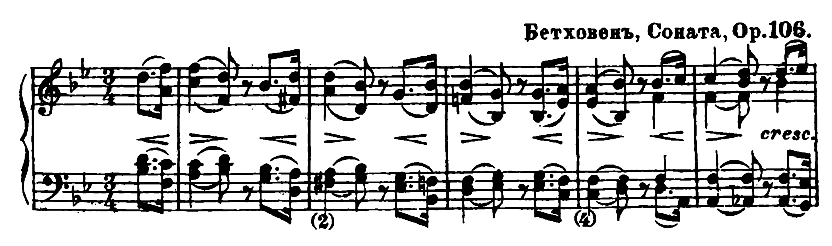
261. Еще примѣръ совпаденія тактовъ:
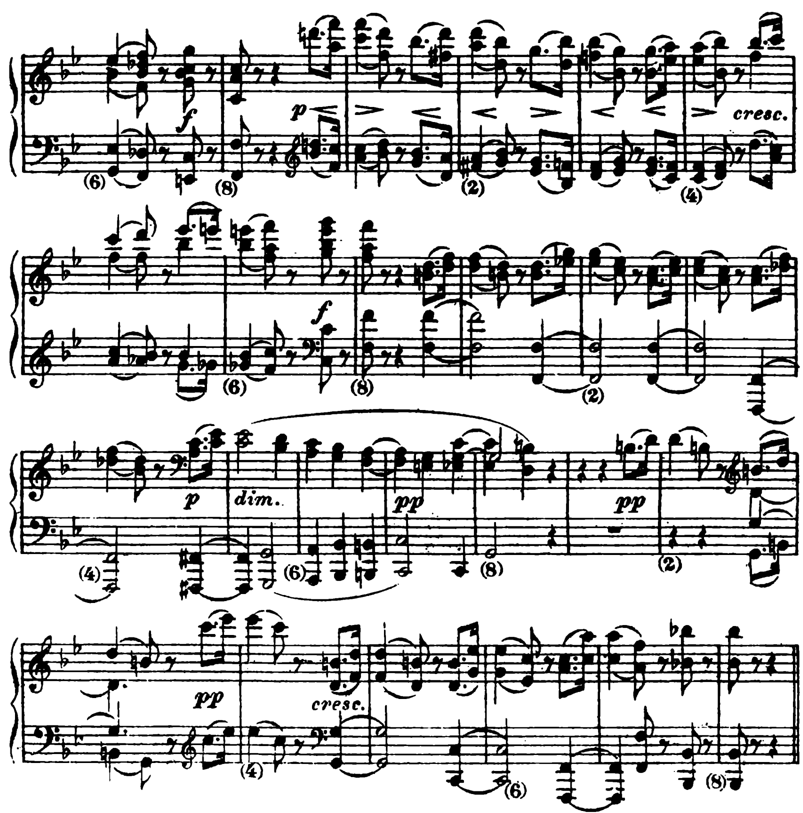
Мендельсонъ. „Пѣсня безъ словъ" т. 3, № 2.



262. Если мы въ восьмитактномъ періодѣ выпустимъ одинъ тактъ, то получается семитактный ритмъ, встрѣчаемый не такъ часто, какъ пяти и трехтактные ритмы, но также нерѣдко. Интересный примѣръ этому представляетъ слѣдующее:

Бетховенъ, Соната, Op.106.
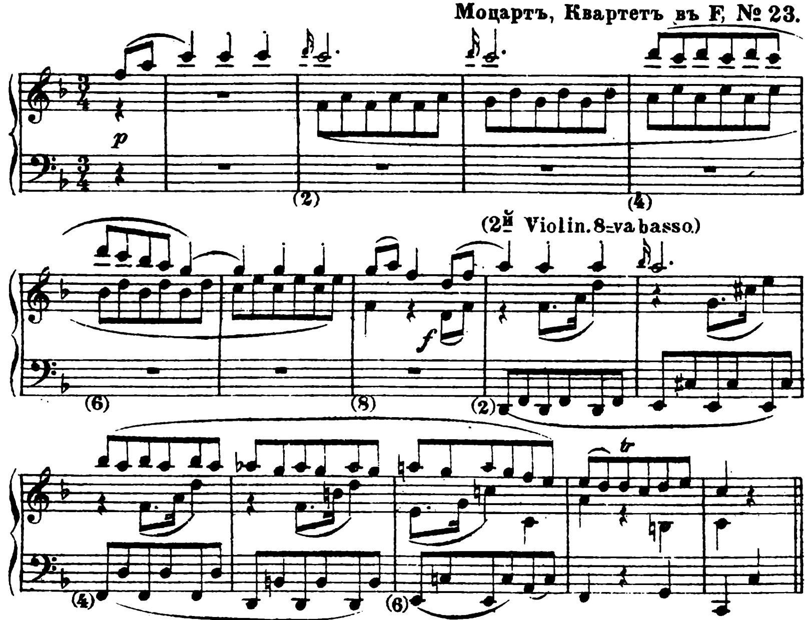




Отрывокъ начинается четырнадцатитактнымъ періодомъ, построеннымъ изъ двухъ семитактныхъ предложеній. Разсмотрѣніе гармоніи отрывка приводитъ насъ къ заключенію, что въ каждомъ предложеніи выпущенъ предпослѣдній тактъ. Настойчиво обращаемъ вниманіе учащагося на то, что для точнаго опредѣленія формы неправильно построенныхъ періодовъ есть только одинъ способъ, это разсмотрѣніе ихъ гармоническаго построенія. Въ первомъ предложеніи очевидно, что до шестого такта каждый послѣдующій тактъ отвѣчаетъ предыдущему; такъ какъ каденція находится на отвѣчающемъ тактѣ, однимъ тактомъ раньше, чѣмъ она ожидалась, то выпущенъ именно седьмой тактъ. Послѣ повторенія того же предложенія октавой выше съ полнымъ окончаніемъ въ строѣ доминанты, мы видимъ полное восьмитактное предложеніе безъ опущенія такта, кончающееся полукаденціей съ женскимъ окончаніемъ въ *c-moll*.

263. О той части такта, которая слѣдуетъ за этимъ предложеніемъ, рѣчь впереди; разсмотримъ сначала придаточное предложеніе, оканчивающее второй періодъ. Подобно двумъ предложеніямъ послѣдняго періода, оно содержитъ семь тактовъ; но здѣсь не седьмой тактъ, а первый выпущенъ. Это ясно доказывается гармоніей пьесы, такъ какъ мы находимъ въ третьемъ и пятомъ тактахъ доминантовую гармонію строя *C-moll*, за которой слѣдуетъ тоническая гармонія въ томъ же строѣ въ четвертомъ и шестомъ тактахъ. Эти такты слѣдовательно облечены удареніями, и тактъ опущенъ въ началѣ предложенія. Часть такта, слѣдующая за главнымъ предложеніемъ, равносильна по своему дѣйствію остановкѣ на послѣдней нотѣ предложенія, такъ какъ мысленно мы всегда на паузѣ предполагаемъ гармонію предыдущей ноты. Замѣтимъ въ этомъ

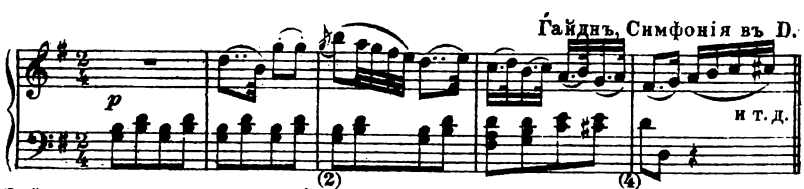
послѣднемъ предложенiи перемѣну гармонiи на легкой части такта, употребленной синкопически (§ 209). Четыре предложенiя этого перiода, состоящаго изъ 7+7+8+7 тактовъ, по своей неправильности нѣсколько аналогичны разсмотрѣннымъ въ § 256—3+3+4+3 тактамъ.

264. Другой примѣръ семитактнаго ритма:



Мы видимъ здѣсь два восьмитактныхъ перiода, изъ которыхъ каждый сокращенъ путемъ опущенiя слабаго такта. Въ первомъ опущенъ первый тактъ придаточнаго предложенiя, во второмъ—первый тактъ главнаго предложенiя. Учащiйся, усвоившiй нашъ методъ, можетъ самъ въ этомъ убѣдиться, если онъ подвергнетъ отрывокъ тщательному анализу. Главное предложенiе имѣетъ 4+3 такта, придаточное—3+4.

265. Нерѣдко, особенно въ началѣ пьесы, можно встрѣтить одинъ или два первыхъ такта, которые лишь устанавливаютъ ритмическую фигуру главной мелодiи или форму ея аккомпанимента, не входя при этомъ въ составъ перваго перiода:
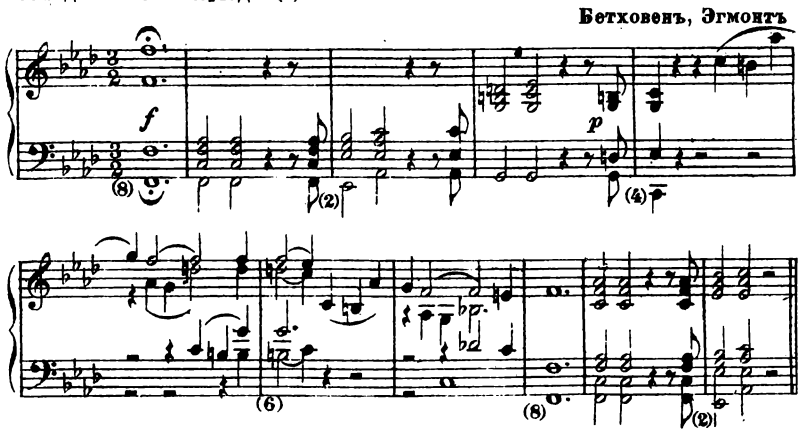


Здѣсь ясно видно, что перiодъ начинается со второго такта, и что первый тактъ лишь устанавливаетъ ритмическую фигуру аккомпанимента. Много такихъ примѣровъ можно найти въ „Пѣсняхъ безъ словъ“ Мендельсона и другихъ пѣсняхъ.

266. Не слѣдуетъ смѣшивать съ этимъ случаемъ слѣдующiй прiемъ, часто встрѣчаемый: пьеса начинается неполнымъ перiодомъ или (выражаясь точнѣе) начинается посреди перiода; въ такихъ случаяхъ всегда не хватаетъ первой части перiода, а не послѣдней его части. Иногда

передъ первымъ періодомъ просто стоитъ тоника, взятая очевидно, какъ послѣдняя нота періода (8).

Бетховенъ, Эгмонтъ



Здѣсь правильный восьмитактный періодъ начинается послѣ первой ноты. Мы признаемъ эту ноту за послѣдній тактъ предыдущато періода, всей остальной части котораго нѣтъ, потому что, какъ мы это сейчасъ увидимъ, въ началахъ пьесъ иногда встрѣчаются концы періодовъ съ числомъ тактовъ больше одного.

267. Во многихъ квартетахъ Гайдна прежде, чѣмъ начать главную тему, авторъ начинаетъ съ полной каденціи. Вотъ два примѣра:

Гайднъ, Квартетъ, Op. 33, № 5.

(a)
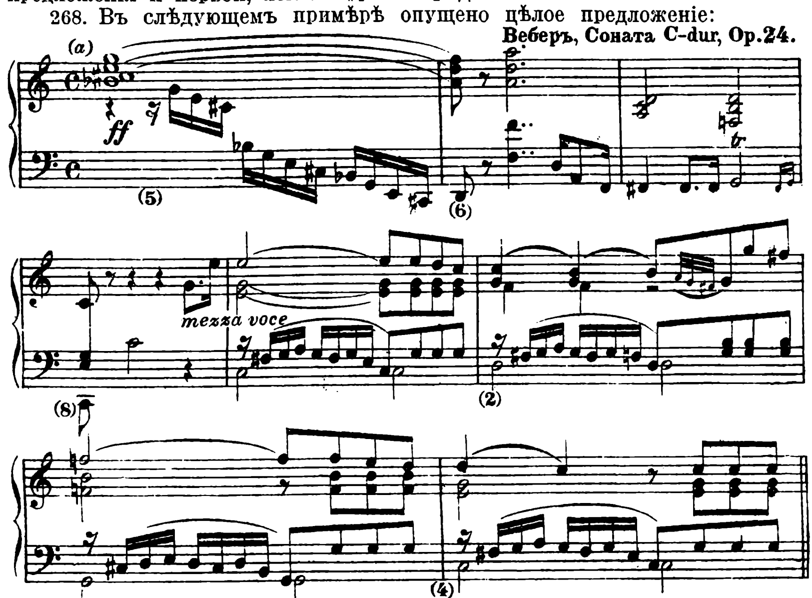
Гайднъ, Квартетъ, Op. 71, № 1.

(b)
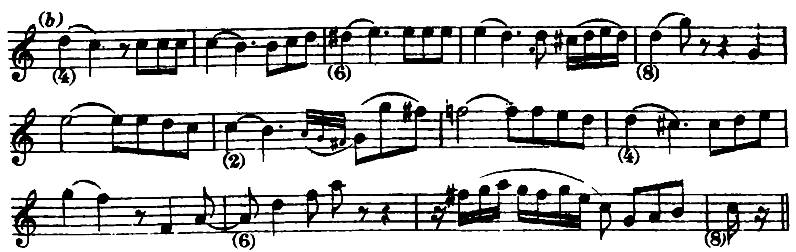
Въ обоихъ примѣрахъ такты, начинающіе пьесу, очевидно должны быть седьмымъ и восьмымъ тактами періода, т. е. представляютъ вторую (тяжелую) часть предложенія. Мы уже встрѣчались съ опущеніемъ легкихъ тактовъ; здѣсь мы имѣемъ опущеніе цѣлой части періода—его главнаго предложенія и первой, легкой фразы придаточнаго.

268. Въ слѣдующемъ примѣрѣ опущено цѣлое предложеніе:

Веберъ, Соната C-dur, Op. 24.



На вопросъ, почему не признать первые четыре такта за главное предложеніе, а слѣдующіе четыре за придаточное, можно отвѣтить указаніемъ на дальнѣйшее; для сохраненія мѣста мы даемъ только мелодію, начинающуюся съ послѣдняго такта предыдущаго примѣра:
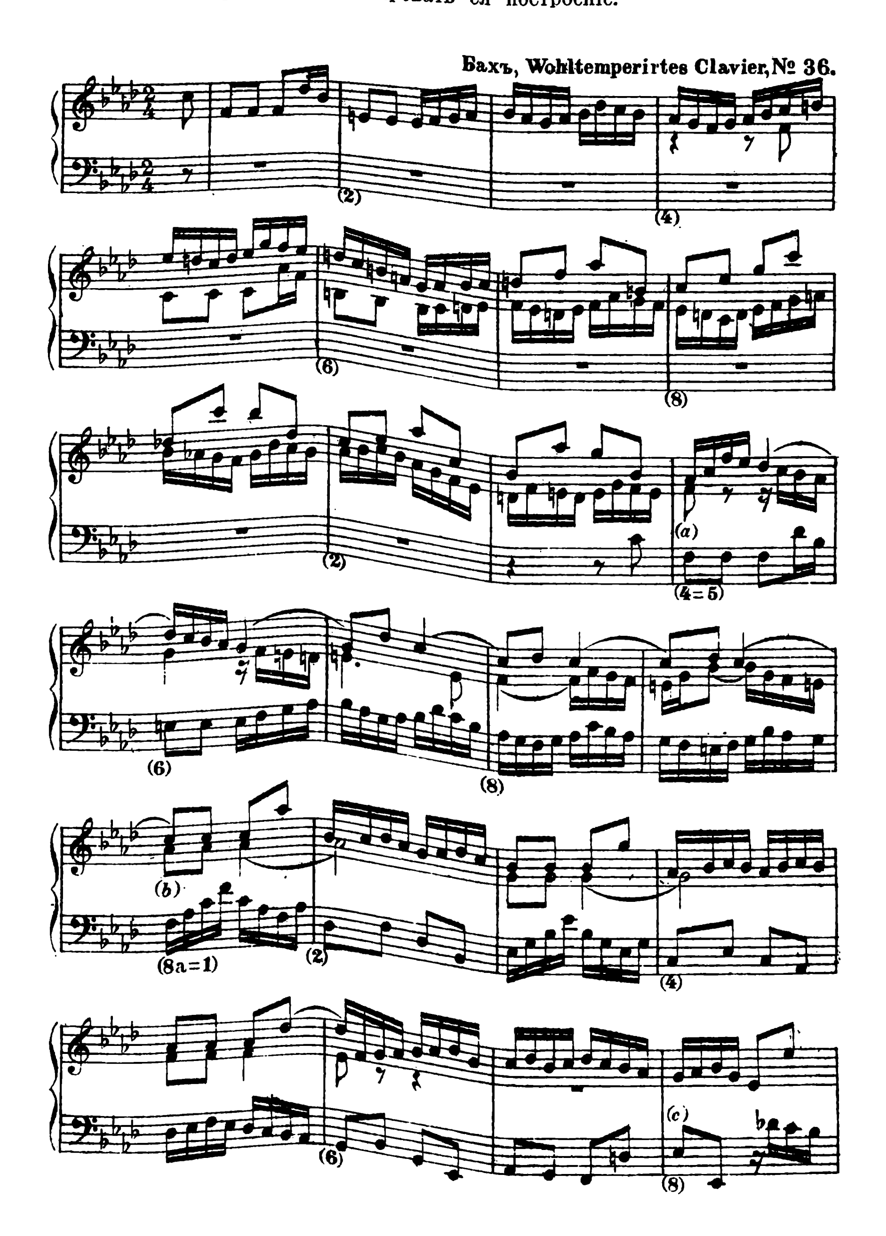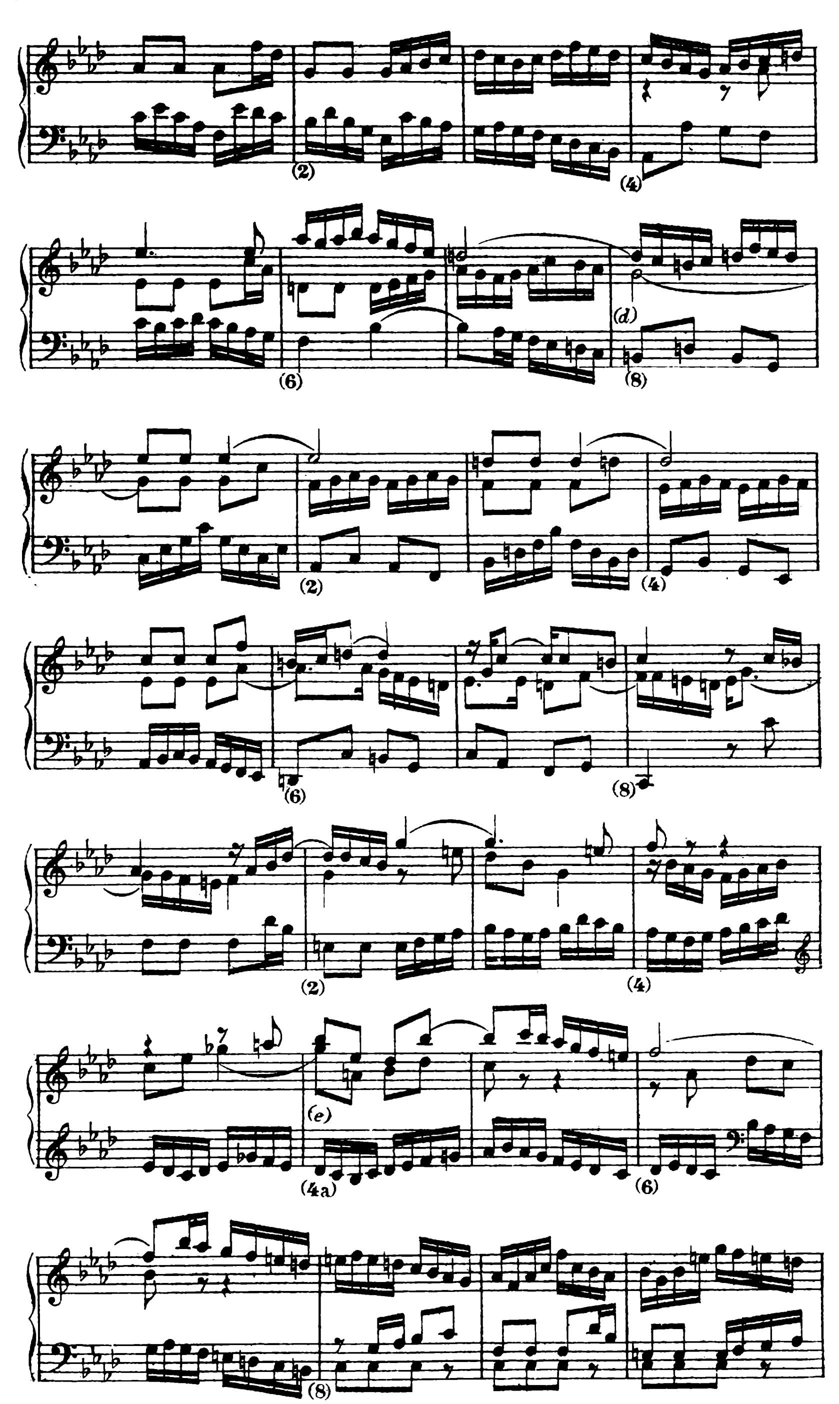


Теперь мы видимъ, что начиная съ такта, нами обозначеннаго черезъ (8), въ первомъ примѣрѣ (а) мы имѣемъ правильный періодъ въ 16 тактовъ, раздѣлимый на 4 четырехтактныхъ предложенія, по образцу A+B+A+C (§ 190). Очевидно, что начальные 4 такта не принадлежатъ къ этому періоду, и что они являются вводнымъ придаточнымъ предложеніемъ періода, котораго главное предложеніе не существуетъ, другими словами эта пьеса начинается обрывисто съ середины періода.
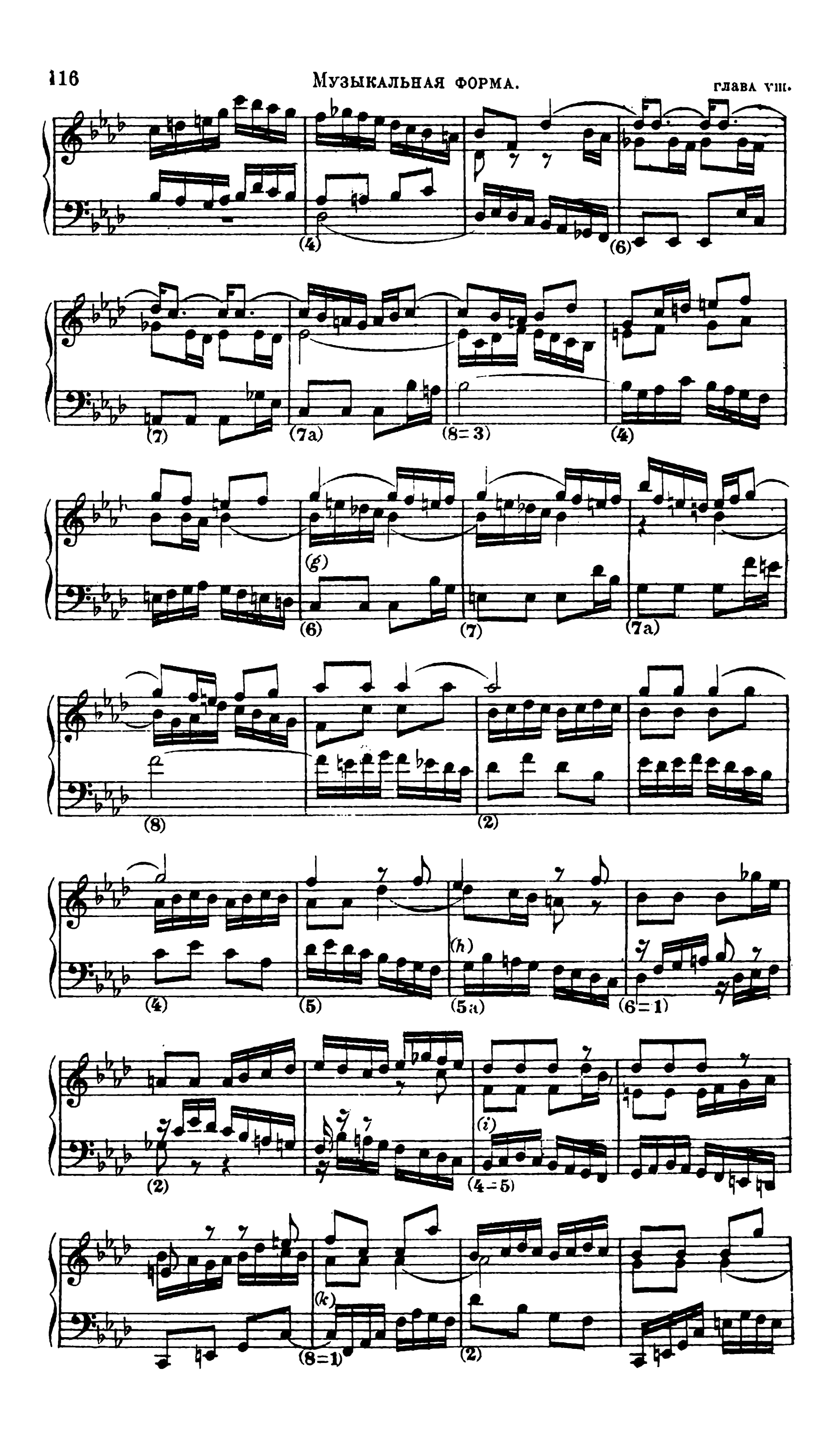
269. Въ полифоническихъ сочиненіяхъ, какъ напр. въ фугахъ, ритмы иногда весьма сложны, вслѣдствіе совпаденія предложеній, производимаго новыми проведеніями темы, иногда появляющимися на произволь-

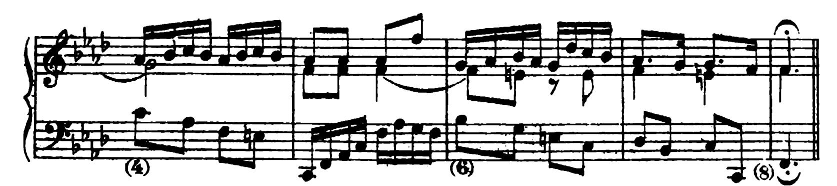
ныхъ разстояніяхъ другъ отъ друга. Поэтому мы часто встрѣчаемъ въ такихъ пьесахъ вставки и опущенія тактовъ. Во многихъ случаяхъ послѣ нѣкотораго размышленія можно разобраться въ запутанномъ лабиринтѣ голосовъ; однако иногда встрѣчаются мѣста, гдѣ приходится построеніе пьесы по первоначальному четырехтактному плану принимать „на вѣру" и, признаемся, такое объясненіе иногда можетъ показаться натяжкой.

270. Для примѣра возьмемъ полную фугу изъ Баховскихъ „сорока восьми" и постараемся анализировать ея построеніе.




(2)
(4)
(6)
(8)
(d)
(2)
(4)
(6)
(8)
(2)
(4)
(e)
(4a)
(6)
(8)


(4)
(6)
(7)
(7a)
(8=3)
(4)
(g)
(6)
(7)
(7a)
(8)
(2)
(4)
(5)
(h)
(5a)
(6=1)
(2)
(i)
(4=5)
(k)
(8=1)
(2)



Мы выбрали эту фугу потому, что ея построеніе сравнительно просто. Тѣмъ не менѣе мы встрѣтимъ въ ней такія неправильности ритма, съ которыми мы еще не встрѣчались.

Къ предмету этой книги не относится то, что эта пьеса есть *фуга*; насъ интересуетъ только ея форма въ смыслѣ *ритмическаго построенія.*

271. Тема оканчивается на первой нотѣ четвертаго такта и будучи слѣдовательно нормальной длины, легче поддается анализу. Отвѣтъ слѣдуетъ немедленно и первый періодъ оканчивается на восьмомъ тактѣ въ строѣ *C-moll*. За этимъ слѣдуетъ трехтактная кодетта; въ концѣ третьяго такта вступаетъ третій голосъ. Каденція въ *F-moll* при (a) указываетъ на конецъ предложенія; это слѣдовательно есть четвертый тактъ; но вслѣдствіе появленія темы въ концѣ предшествующаго такта, этотъ тяжелый тактъ есть въ то-же время легкій тактъ, входящій въ это новое проведеніе темы. Здѣсь слѣдовательно мы видимъ совпаденіе тактовъ двухъ предложеній (§ 258) и тактъ, нами обозначенный черезъ (4=5) подобенъ такту, обозначенному черезъ (8=1) въ § 259—261. Тема въ басу кончается при тактѣ (8); но каденція удлинена посредствомъ варіированнаго повторенія ея при (b) (§ 228); поэтому мы ставимъ (8 a), и слѣдовательно періодъ расширенъ изъ восьми тактовъ на десять.

272. Зайдемъ нѣсколько впередъ для того, чтобы опредѣлить, гдѣ кончается слѣдующій періодъ. Мы видимъ, что черезъ восемь тактовъ далѣе, при (c), стоитъ неполная каденція въ строѣ *Es-dur*. Это положительно похоже на конецъ періода; и такое наше предположеніе подтверждается тѣмъ, что при тактѣ (4) мы находимъ несовершенную каденцію въ строѣ *As*, или скорѣе гармонію такой каденціи (доминанта, тоника), такъ какъ *g* въ альту не позволяетъ признать это мѣсто за настоящую каденцію. Секвенціальный характеръ этого мѣста однако ясно указываетъ на чередованіе тяжелыхъ и легкихъ тактовъ. Отсчитывая такты назадъ отъ каденціи при (c), мы находимъ, что восьмитактный періодъ начинается при (b), слѣдовательно мы здѣсь также видимъ примѣръ совпаденія тактовъ, и тактъ при (b) долженъ быть обозначенъ такъ: (8 a=1).

273. Слѣдующіе два восьмитактныхъ періода вполнѣ правильны, только первый оканчивается при (d) прерванной каденціей, модулируя въ параллельный миноръ. Главное предложеніе, какъ мы видимъ, содержитъ тему фуги, а придаточное—отвѣтъ. Слѣдующій періодъ, начинающійся при (d), содержитъ второй эпизодъ.

274. Слѣдующее появленіе темы въ басу (подобно первому появленію ея въ томъ же голосѣ) имѣетъ каденцію удлиненную при (e) переложеннымъ повтореніемъ послѣднихъ двухъ тактовъ (4 a); періодъ оканчивается на доминантѣ, и за нимъ тотчасъ же слѣдуетъ другое появленіе темы въ среднемъ голосѣ. Первая половина этого періода вполнѣ правильна; но при (f), такъ какъ очевидно періодъ оканчивается въ басу на *b*, мы видимъ вставку слабаго такта (7 a). То, что непосредственно слѣдуетъ за этимъ, есть самое неправильное по ритму мѣсто изъ всей фуги; только осторожный анализъ позволитъ намъ обозначить слѣдующіе такты согласно изложеннымъ нами принципамъ.

275. Опять засматривая впередъ отъ этого мѣста, мы увидимъ, что тактъ (g) и слѣдующіе такты вполнѣ аналогичны тактамъ (6), (7), (7 a) и (8) послѣдняго періода. Половина *f* въ басу ясно указываетъ на конецъ періода. Передъ этимъ тактомъ стоятъ такъ же, какъ и раньше, два легкихъ такта, и (g) конечно есть тяжелый тактъ; слѣдовательно пишемъ—(6). Отсчитывая такты отсюда назадъ, мы находимъ черезъ два
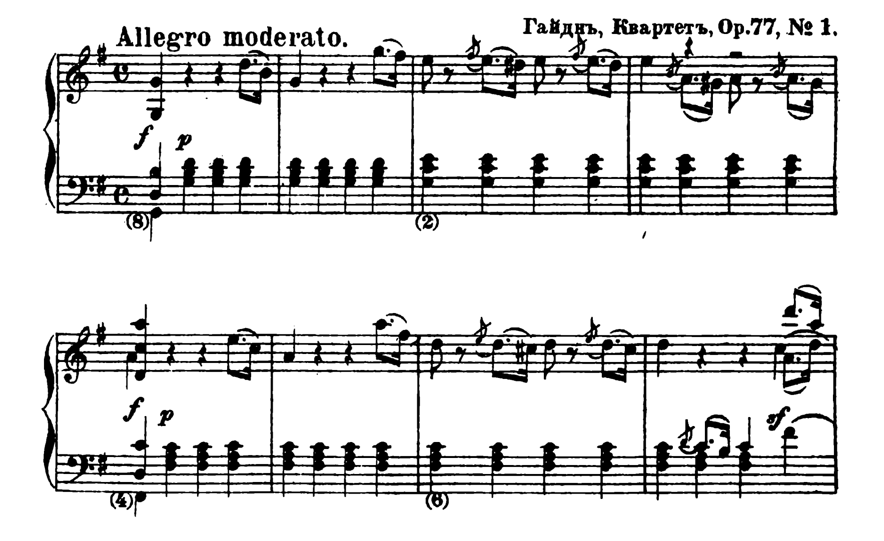
такта несовершенную каденцію съ женскимъ окончаніемъ въ строѣ *F-moll* указывающую на другой тяжелый тактъ (4). Отсюда мы видимъ, что этотъ новый періодъ неполонъ и начинается только съ своего третьяго такта (8=3); вся первая фраза главнаго предложенія выпущена.
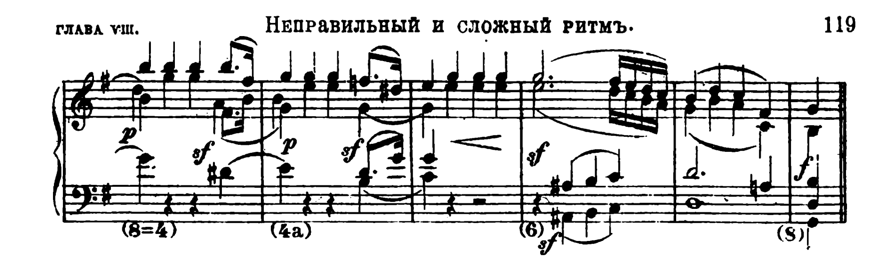
276. Анализъ остальной части фуги, послѣ сказаннаго, не представляетъ затрудненій. При (h) мы находимъ вставку слабаго такта (5 а); вступленіе темы въ концѣ этого такта производитъ другое совпаденіе тактовъ (6=1) въ слѣдующемъ тактѣ. Вступленіе альта въ стреттѣ при (i) влечетъ за собой другое сокращеніе (4=5), тогда какъ совпаденіе (8=1) въ началѣ коды при (к) подобно тому, что мы видѣли при (b).

277. Мы умышленно выбрали одну изъ самыхъ ясныхъ по своему ритмическому строенію фугъ Баха; и то изъ ея 11-ти періодовъ болѣе половины неправильны по формѣ. Въ большинствѣ фугъ опущенія и расширенія встрѣчаются еще много чаще, чѣмъ въ этой; и это встрѣчается въ такой мѣрѣ, что нерѣдко впечатлѣнія нормальнаго ритма совсѣмъ не получается. Учащійся легко въ этомъ убѣдится, если онъ самъ будетъ анализировать такія фуги, какъ фугу *C-dur* въ первой книгѣ „Wohltemperirtes Klavier", или *D-dur* и *E-dur* во второй. Дѣло въ томъ, что весьма многія фуги не могутъ быть уложены на Прокрустово ложе четырехъ и восьмитактнаго ритма безъ большого насилія надъ ихъ строеніемъ. Въ такихъ случаяхъ правильность ритма находится въ подчиненномъ положеніи и замѣняется правильнымъ размѣщеніемъ удареній.

278. Легко понять, почему это такъ. Мы знаемъ, что ритмъ есть болѣе или менѣе правильное возвращеніе къ каденціямъ (§ 9). Мы тоже знаемъ, что каденція—это остановки, раздѣляющіе между собою періоды и предложенія, а иногда и фразы. Главная же особенность фуги, отличающая ее почти отъ всякихъ другихъ формъ композиціи, есть непрерывность ея. Собственно говоря, въ фугѣ нѣтъ остановокъ, такъ какъ хотя каденціальныя формулы весьма въ ней употребительны, послѣдняя нота каденціи есть всегда точка отправленія для дальнѣйшаго. Поэтому отсутствіе правильности въ расположеніи каденцій въ фугѣ не производитъ дурного впечатлѣнія; вслѣдствіе непрерывности музыки, не чувствуется надобности въ остановкахъ. Ухо принимаетъ тактовыя ударенія взамѣнъ каденцій.

279. Теперь подвергнемъ анализу нѣкоторыя творенія великихъ мастеровъ для выясненія на дѣлѣ тѣхъ принциповъ, которые нами высказаны въ этой главѣ. Первымъ нашимъ примѣромъ будетъ слѣдующій отрывокъ:
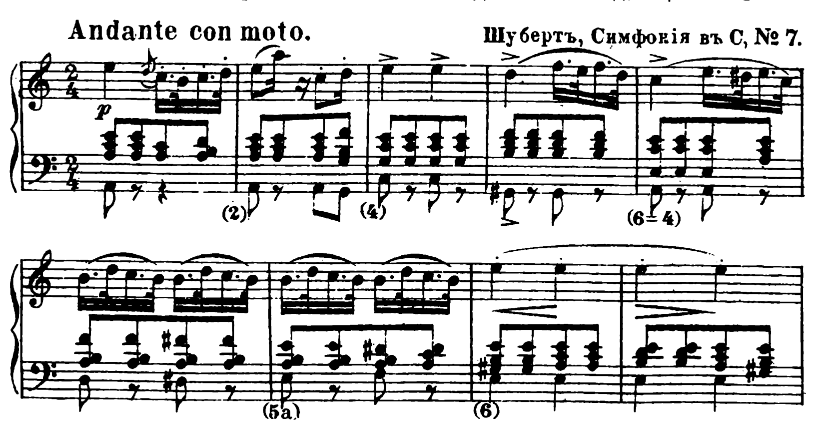


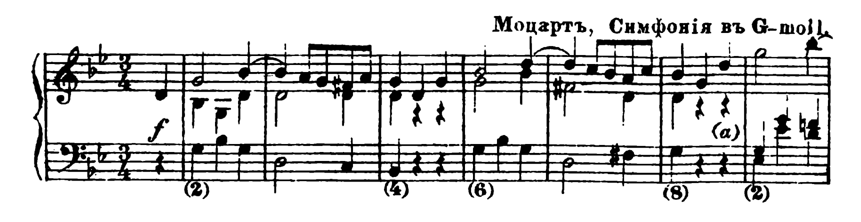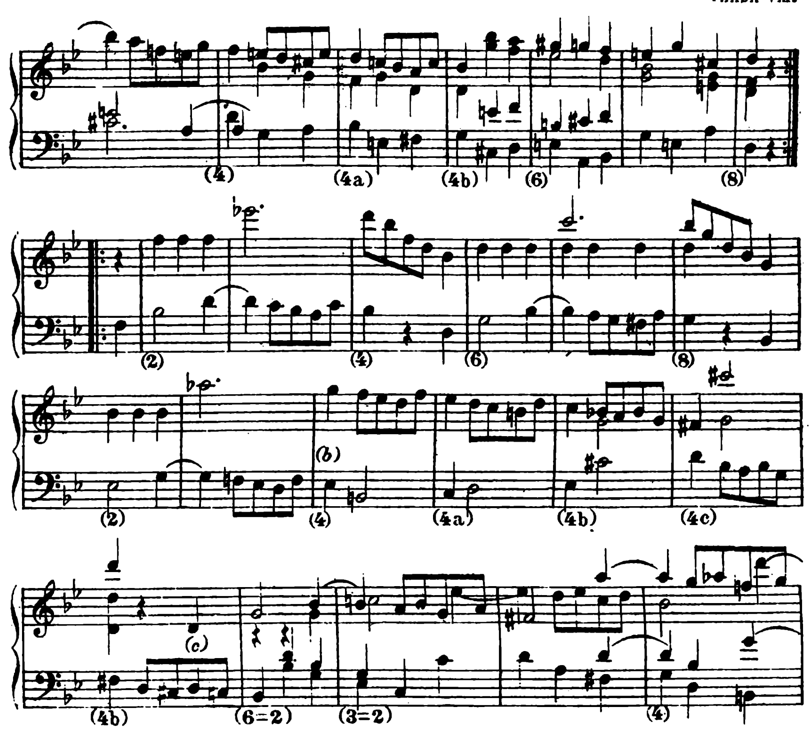


Этотъ образецъ не представляетъ трудностей для анализа, и мы его привели какъ рядовой примѣръ тѣмъ ритмическимъ неправильностямъ, которыя часто встрѣчаются въ большихъ формахъ инструментальной музыки. Прежде всего надо рѣшить, которые такты—тяжелые. Едва-ли надо напоминать, что это тѣ такты, гдѣ встрѣчаются каденціи или перемѣны гармоніи. Въ пятомъ тактѣ мы видимъ перемѣну тонической гармоніи на доминантовую. Слѣдовательно здѣсь напишемъ: (4); двумя тактами раньше опять мы встрѣчаемъ перемѣну гармоніи; здѣсь напишемъ (2). Періодъ начинается со второго такта; первый же тактъ есть (8)—точка отправленія (§ 266).

280. Періодъ правильно построенъ до восьмого такта, но здѣсь вмѣсто полной каденціи стоитъ несовершенная, и періодъ не оконченъ; еще предложеніе слѣдуетъ за нимъ. Мы поэтому обозначаемъ этотъ тактъ черезъ (8=4).Каденція повторена въ *E-moll* въ слѣдующемъ тактѣ, и послѣ этого періодъ продолжается до правильнаго заключенія на восьмомъ тактѣ. Такимъ образомъ прибавленіемъ четырехтактнаго предложенія (8=4) и еще одного такта (4 а) длина періода расширена изъ 8-ми тактовъ до 13-ти, безъ нарушенія чувства симметріи.

281. Больше неправильностей мы увидимъ въ слѣдующемъ отрывкѣ:
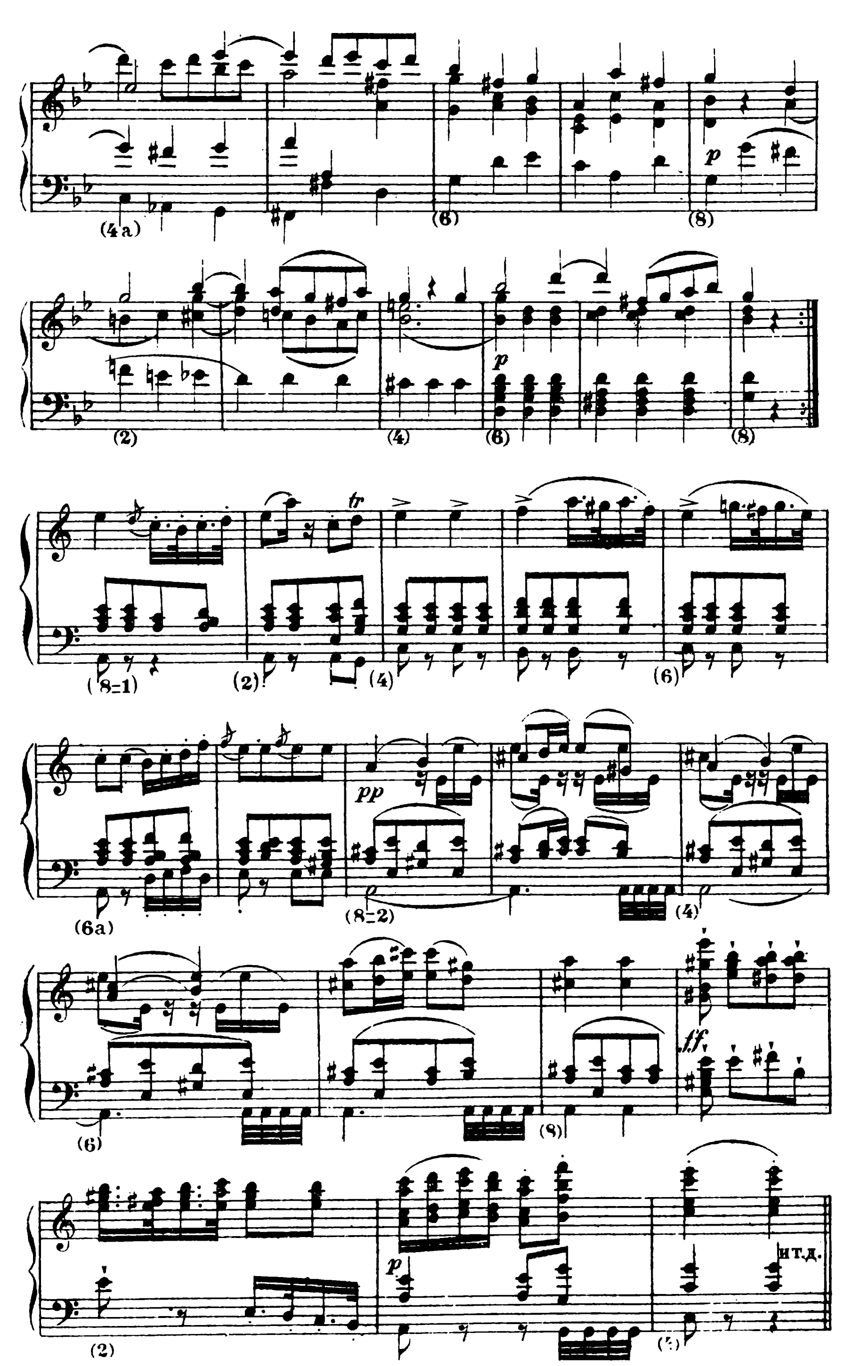






Здѣсь каденція въ 3-мъ тактѣ ясно указываетъ на трехтактный ритмъ перваго предложенія. Но ближе разсматривая гармонію, мы найдемъ здѣсь трехтактный ритмъ иного рода, чѣмъ въ примѣрахъ §§ 254, 255, гдѣ первый легкій тактъ былъ опущенъ; неполный доминантовый аккордъ въ концѣ перваго такта, за которымъ слѣдуетъ тоническій въ началѣ второго, придаетъ этому послѣднему характеръ тяжелаго такта, и здѣсь выпущенъ *третій* тактъ предложенія, какъ въ примѣрѣ изъ Мендельсона (§ 252). Придаточное предложеніе періода здѣсь значительно расширено, такъ какъ въ продолженіе семи тактовъ мы нигдѣ не находимъ полной каденціи. Слѣдовательно несовершенную каденцію при (6) надо признать за точку отправленія новаго предложенія (6=4). Вслѣдъ за этимъ мы видимъ вставку легкаго такта (5 а). Періодъ очевидно оканчивается при (8); но такъ какъ тема опять появляется на этой нотѣ, мы обозначаемъ этотъ тактъ черезъ (8=1), какъ въ подобномъ же случаѣ въ § 260. Какъ и раньше, третій тактъ предложенія выпущенъ; и кромѣ того введенъ прибавочный тяжелый тактъ (6 а).

282. За этимъ вторымъ періодомъ слѣдуетъ другой, состоящій изъ двухъ трехтактныхъ предложеній. Въ нихъ совершенно невозможно опредѣлить, первый ли тактъ выпущенъ или третій, такъ какъ гармонія въ нихъ одна и та же. Но мы предполагаемъ, что выпущенъ первый тактъ каждаго предложенія, такъ какъ это чаще всего встрѣчается въ трехтактномъ ритмѣ. Поэтому мы обозначаемъ конецъ второго предложенія черезъ (8=2), хотя здѣсь можно было бы написать (8=1), какъ и въ концѣ перваго періода. Соотвѣтственно этому въ придаточномъ предложеніи мы предполагаемъ опущеніе 5-го, а не 7-го такта. Въ послѣднихъ четырехъ тактахъ нашего отрывка наблюдается возстановленіе нормальнаго четырехтактнаго ритма.

283. Слѣдующій нашъ примѣръ есть одинъ изъ самыхъ интересныхъ и поучительныхъ образцовъ трехтактнаго ритма.
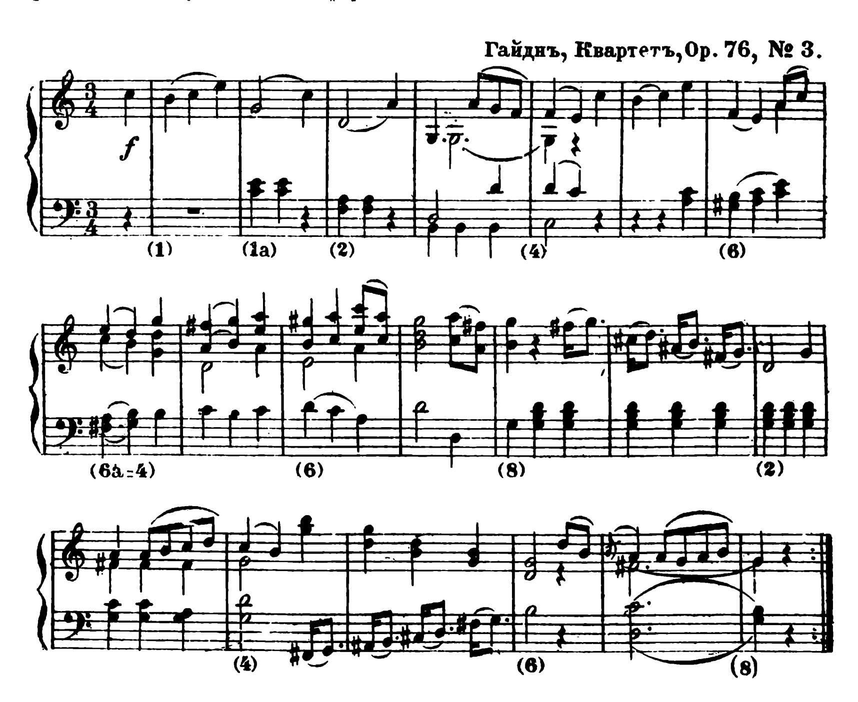

(4a)
(6)
p
(8)
(2)
(4)
p
(6)
(8)
tr
(8=1)
(2)
(4)
(6)
(6a)
pp
(8=2)
(4)
(6)
(8)
ff
(2)
p
и т. д.
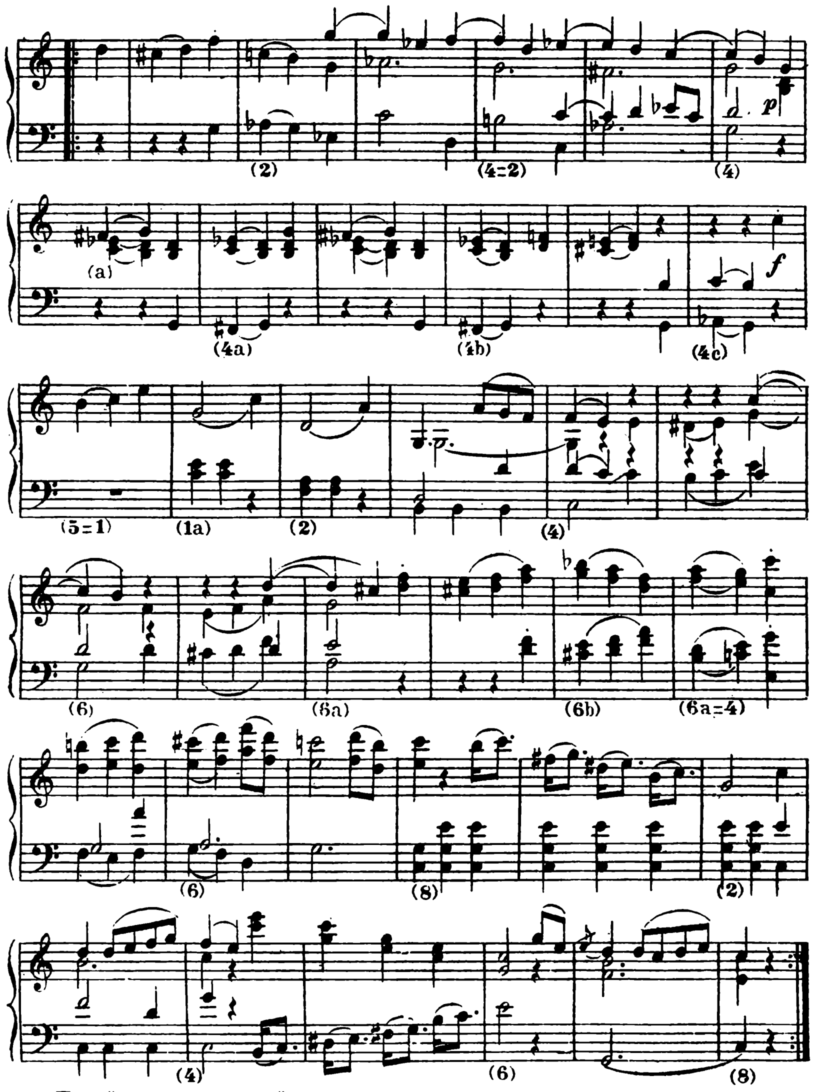
Разсмотрѣніе гармоніи этого образца не оставляетъ сомнѣнія въ томъ, что первый тактъ предложенія выпущенъ. Первый періодъ состоитъ изъ восьми тактовъ, сокращенныхъ до шести черезъ опущеніе 1-го и 5-го тактовъ. Второй періодъ, начинающійся при (a), содержитъ ровно 8 тактовъ; однако было бы ошибочно подраздѣлить его на два четырехтактныхъ предложенія; такъ какъ гармонія третьяго, а не второго такта, имѣетъ каденціальный характеръ, то слѣдовательно третій тактъ есть тяжелый тактъ. Кромѣ того построеніе мелодіи почти идентично съ мелодіей двухъ предидущихъ предложеній. Ясно, что и здѣсь мы имѣемъ трехтактный ритмъ съ опущеніемъ перваго такта; предложеніе кончается при (4), а два слѣдующіе такта (4 a) и (4 b) даютъ намъ только повторенія каденціи, чему примѣры мы уже встрѣчали не разъ. Придаточное трехтактное предложеніе съ опущеніемъ 5-го такта завершаетъ періодъ.

284. Вторая часть пьесы начинается еще тремя трехтактными предложеніями, изъ которыхъ первыя два составляютъ періодъ. При (b)—несовершенная каденція, четыре раза повторенная въ слѣдующихъ тактахъ (4 a—d). Замѣтимъ, что здѣсь повторенія каденціи, распространяющіяся на 4 такта, замѣняютъ придаточное предложеніе періода, не оканчивающагося полной каденціей. При (c) первая тема возвращается, очевидно начиная новый періодъ (6=2). Тактомъ дальше—второе появленіе темы (подобно стреттѣ въ фугѣ). Въ этихъ случаяхъ, когда два проведенія темы слѣдуютъ другъ за другомъ имитаціонно, мы опредѣляемъ ритмъ, отсчитывая такты отъ *послѣдняго появленія* мелодіи. Здѣсь третій тактъ въ верхнемъ голосѣ есть второй тактъ для нижняго голоса и мы его обозначаемъ такъ: (3=2). При (4 a) мы видимъ вставку тяжелаго такта, послѣ чего ритмъ правиленъ до конца періода, и еще два трехтактныхъ предложенія, подобныя начальнымъ, заканчиваютъ пьесу.

285. Нашимъ послѣднимъ примѣромъ будетъ одинъ изъ очаровательныхъ менуэтовъ Гайдна; Гайднъ особенно любилъ причудливо варіировать ритмъ этой музыкальной формы:

Гайднъ, Квартетъ, Op. 76, № 3.
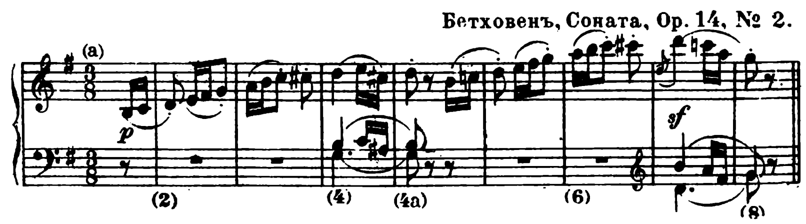




Послѣ анализовъ, сдѣланныхъ нами раньше, мы можемъ ограничиться немногими объясненіями. Нотація тактовъ объясняетъ построеніе пьесы. Первый періодъ начинается прибавочнымъ легкимъ тактомъ такъ же, какъ въ отрывкѣ изъ Моцарта (§ 252). При (a) мы видимъ такъ же какъ и въ предыдущемъ примѣрѣ, каденціальныя повторенія, замѣняющія придаточное предложеніе періода.

286. Прежде чѣмъ приступить къ объясненію другихъ вопросовъ, встрѣчаемыхъ при разсмотрѣніи неправильныхъ ритмовъ, мы должны оговориться, что мы не претендуемъ на непреложность нашихъ сужденій по этому предмету. Неправильный ритмъ, съ какой бы точки зрѣнія на него ни смотрѣть, представляетъ большія трудности для теоретика, и мы далеки отъ утвержденія, что наша точка зрѣнія есть единственная правиль-

ная. Возможно, что даже найдутся болѣе удовлетворительныя объясненія, но признаемся, мы таковыхъ еще не встрѣчали. Коренной принципъ, на которомъ основаны объясненія, данныя въ этой главѣ, и который состоитъ въ томъ, что всѣ неправильные ритмы суть измѣненія четырехъ или восьмитактнаго ритма путемъ сокращенія или расширенія, — этотъ принципъ имѣетъ по крайней мѣрѣ то преимущество, что онъ удобопонятенъ, послѣдовательно проведенъ и имѣетъ обширное, если не всеобщее примѣненіе, что мы видѣли на большомъ числѣ весьма разнообразныхъ примѣровъ. Невозможно преподать учащемуся правила на то, когда онъ можетъ нарушать правильную ритмическую форму; можно только сказать, что такія уклоненія производятъ болѣе благопріятное впечатлѣніе и вообще скорѣе примѣнимы въ большихъ композиціяхъ, чѣмъ въ малыхъ. Музыкальное чувство самого учащагося (если оно у него есть) должно быть лучшимъ его руководителемъ въ этомъ вопросѣ; если же онъ въ добавокъ будетъ тщательно изучать пріемы великихъ мастеровъ и стараться слѣдовать имъ, то едва ли онъ попадетъ на ложный путь.

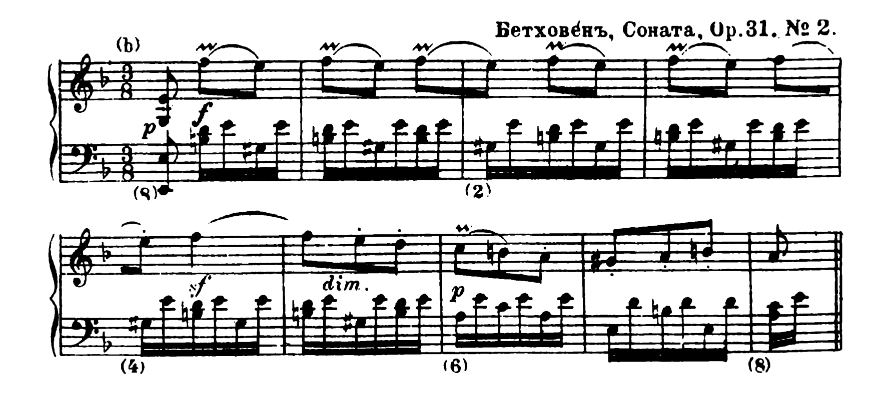
287. Разновидность ритмической неправильности, часто встрѣчаемая, но отличающаяся въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ отъ неправильностей, нами уже разсмотрѣнныхъ, есть ***перекрестныя ударенія***, происходящія отъ того, что ударенія приходятся не всегда на тяжелыя части такта. Простѣйшая и употребительнѣйшая форма, сюда относящаяся, есть синкопы, примѣръ которыхъ приведенъ въ § 209 (b). Болѣе сложное отклоненіе отъ правильнаго ритма происходитъ при такой группировкѣ нотъ трехдольнаго времени, которое производило бы впечатлѣніе двудольнаго времени, и на оборотъ. Первый случай чаще встрѣчается.

Бетховенъ, Соната, Op. 14, № 2.
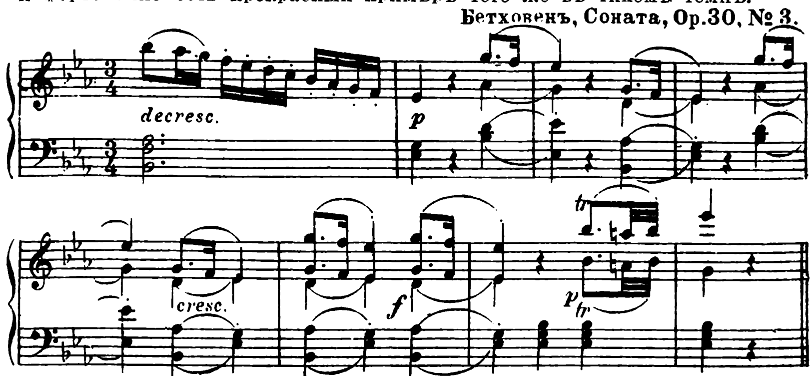


Здѣсь первое предложеніе начинается очевидно опущеніемъ тяжелаго такта, такъ какъ перемѣна подразумѣваемой доминантовой гармоніи на тоническую въ третьемъ тактѣ ясно указываетъ на каденцію, оканчивающую предложеніе; а слѣдующій тактъ (четвертый отъ дѣйствительнаго начала) есть только продолженіе той же гармоніи и слѣдовательно не можетъ быть тяжелымъ тактомъ. Здѣсь группировка нотъ указываетъ на $^2/_4$-е время, и перекрещиваніе тактовыхъ удареній съ удареніями, требуемыми ритмомъ періода, производитъ чарующее впечатлѣніе. Тотъ же эффектъ примѣненъ въ слѣдующемъ примѣрѣ:

Бетховенъ, Соната, Op. 31. № 2.
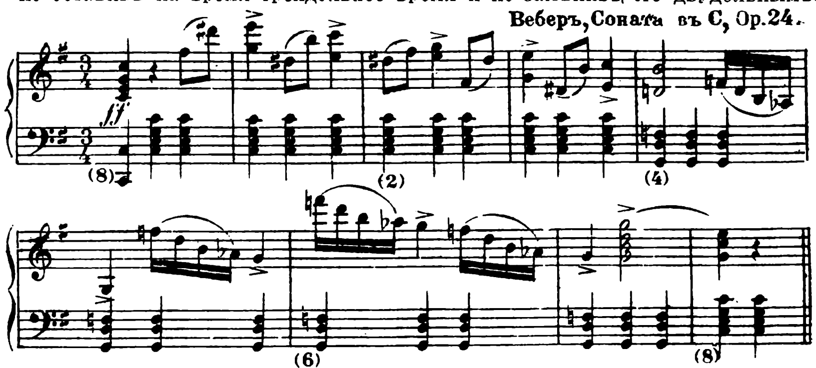


288. Окончаніе средней части одной изъ сонатъ Бетховена для скрипки и фортепьяно есть прекрасный примѣръ того же въ тихомъ темпѣ.

Бетховенъ, Соната, Op.30, № 3.



289. Во всѣхъ этихъ отрывкахъ чувство трехдольнаго дѣленія удержано, несмотря на перекрестныя ударенія. Однако иногда, обозначая способъ динамическаго исполненія даннаго мѣста, композиторъ умышленно разрушаетъ на время впечатлѣніе первоначальнаго дѣленія. Невозможно сыграть слѣдующій отрывокъ изъ Вебера такъ, какъ авторъ его обозначилъ, не оставивъ на время трехдольное время и не замѣнивъ его двудольнымъ.
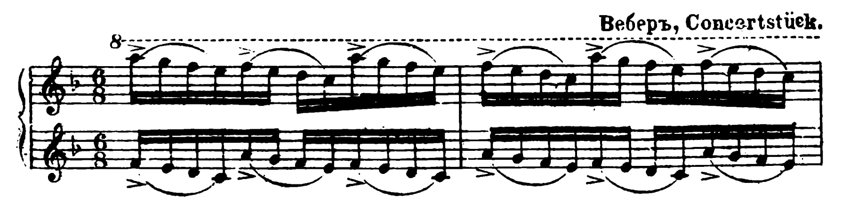
Веберъ, Соната въ C, Op.24.

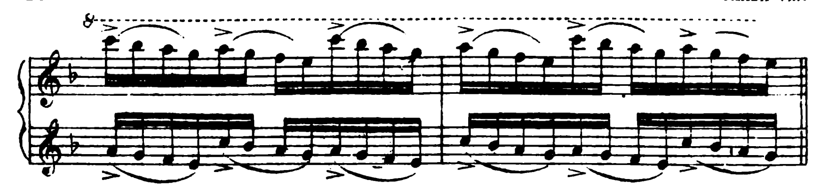


Обыкновенно въ такихъ случаяхъ мы находимъ, что общее число тактовъ нормально, такъ что равновѣсіе цѣлаго не нарушено; это мы видимъ какъ въ послѣднемъ примѣрѣ, такъ и въ обоихъ отрывкахъ § 287. Въ примѣрѣ § 288 мы видимъ только конецъ періода съ повтореніемъ и расширеніемъ конечной каденціи.

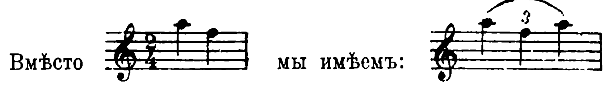
290. Обратный случай—группировка нотъ и удареній въ пассажахъ двудольнаго и четырехдольнаго времени, написанная такъ, что получается впечатлѣніе трехдольнаго времени, встрѣчается много рѣже. Слѣдующій отрывокъ на первый взглядъ кажется примѣромъ такого ритмическаго построенія, но на самомъ дѣлѣ онъ не подходитъ къ этому случаю.

Веберъ, Concertstück.
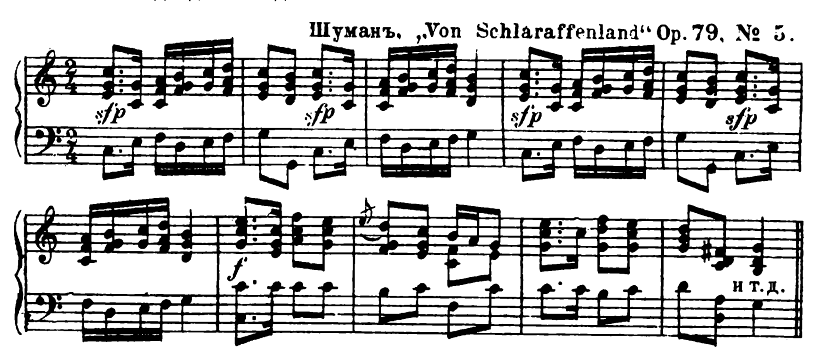




Хотя здѣсь въ каждомъ тактѣ—три группы нотъ и три ударенія, однако они занимаютъ столько же времени, сколько двѣ правильныя группы; эффектъ получается аналогичный введенію тріолей въ простомъ дѣленіи

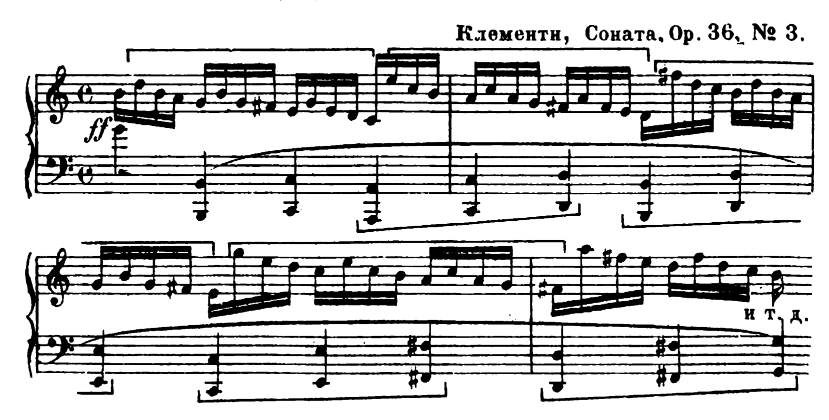


291. Слѣдующая курьезная пьеса изъ Шумановскихъ пѣсенъ для дѣтей ближе подходитъ подъ упомянутый случай.
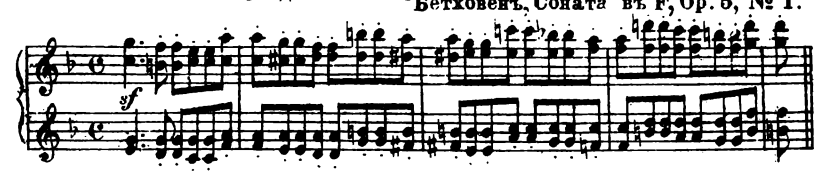


Здѣсь первые 6 тактовъ въ дѣйствительности являются четырьмя тактами въ $^3/_4$-мъ времени, и ихъ можно было бы такъ и написать. Такъ какъ это—начало пьесы, то чувство двудольнаго дѣленія еще не могло установиться. Положенія каденцій во второмъ и шестомъ тактѣ также были бы неправильны, еслибы въ дѣйствительности дѣленіе здѣсь было двудольнымъ.

292. Слѣдующій примѣръ дастъ лучшее понятіе о группировкѣ въ три четверти при простомъ двудольномъ или четырехдольномъ времени.
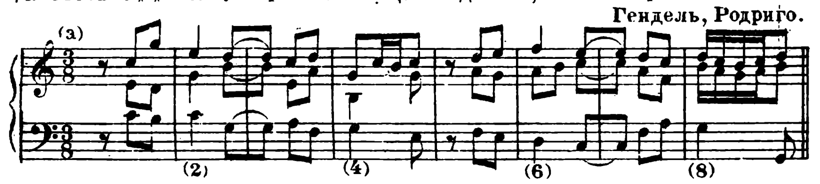


Здѣсь мы не совсѣмъ теряемъ чувство четырехдольнаго времени, хотя фигуры какъ верхняго, такъ и нижняго голоса положительно предполагаютъ $^3/_4$. Басъ этого мѣста повидимому далъ Бетховену идею его хорошо извѣстнаго унисоннаго пассажа первой части Симфоніи въ B-dur. Вотъ еще примѣръ, гдѣ фигура въ шесть восьмыхъ въ видѣ секвенціи повторяется въ четырехдольномъ времени:

Бетховенъ, Соната въ F, Op. 5, № 1.
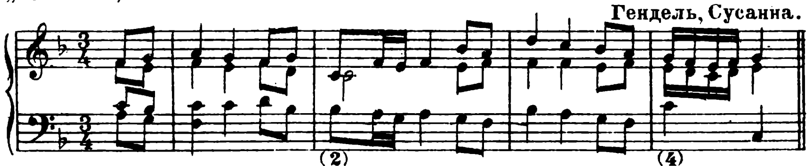


293. Другая разновидность перекрестнаго ударенія состоитъ въ томъ, что два такта трехдольнаго времени производятъ впечатлѣніе увеличенія, т. е. что они звучатъ какъ одинъ тактъ, вдвое увеличенный, т. е. три такта въ $^3/_8$—какъ одинъ тактъ въ $^3/_4$, или два такта въ $^3/_4$—какъ одинъ въ $^3/_2$. Этотъ эффектъ употреблялся еще Генделемъ, какъ напр.

Гендель, Родриго.



Что Гендель на самомъ дѣлѣ чувствовалъ $^3/_4$-ое время, доказывается тѣмъ, что онъ ту-же мелодію, слегка измѣненную, ввелъ въ ораторію „Сусанна", и тамъ написалъ ее въ $^3/_4$-мъ времени.

Гендель, Сусанна.

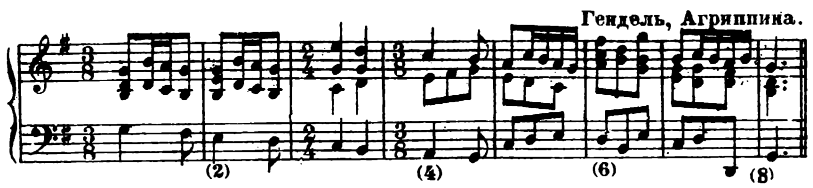


Болѣе извѣстный примѣръ мы найдемъ во второй темѣ финала Шумановскаго фортепьяннаго концерта.

Мы выше говорили о вставкѣ или опущеніи такта въ періодѣ. Вставка одного дѣленія въ тактѣ (четверти, половины и т. п.) также возможна, хотя случается много рѣже. Нельзя дать общія правила для такого исключительнаго эффекта, который очень рѣдко хорошо звучитъ, и который дѣйствительно надо признать совершенно исключительнымъ. Можно только привести этому нѣсколько примѣровъ.
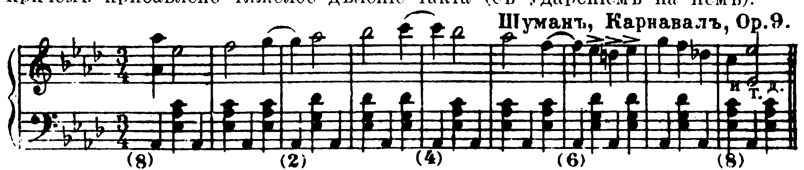
295. Въ слѣдующемъ примѣрѣ третій тактъ главнаго предложенія удлиненъ вставкой (одной восьмой), слѣдствіемъ чего является лишнее тактовое дѣленіе (а именно четверть), облеченное удареніемъ; это аналогично вставкѣ тяжелаго такта въ періодѣ.

Гендель, Агриппина.
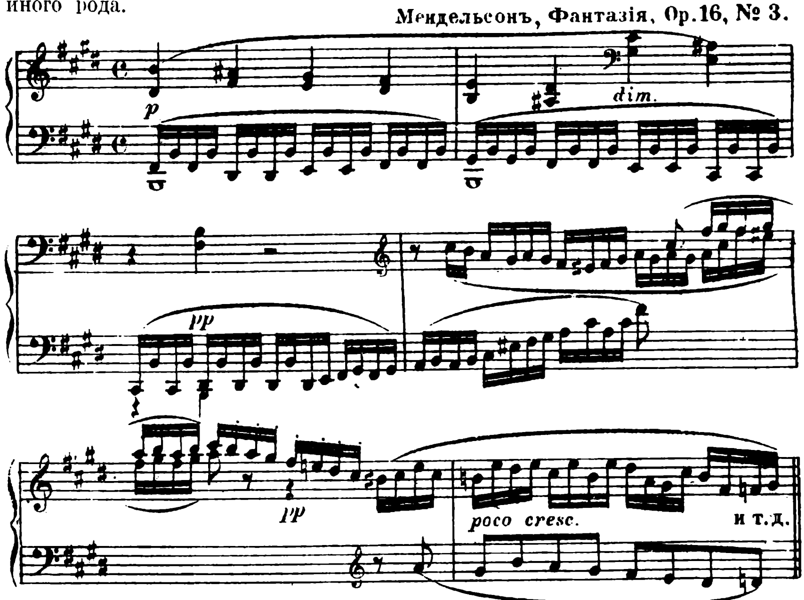


296. Слѣующій отрывокъ есть хорошій примѣръ перекрестнаго ударенія (§ 287). Перемѣны гармоніи указываютъ намъ, какъ обыкновенно, на тяжелые такты періода. Шестой тактъ содержитъ 4 четверти вмѣсто трехъ, причемъ прибавлено тяжелое дѣленіе такта (съ удареніемъ на немъ).

Шуманъ, Карнавалъ, Ор. 9.

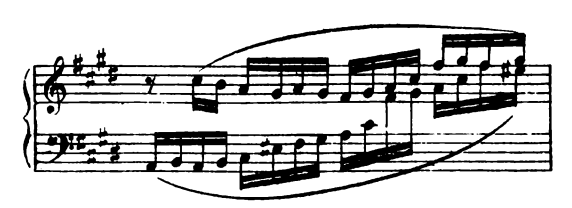


297. Нашъ послѣдній примѣръ даетъ прибавочное тактовое дѣленіе иного рода.

Мендельсонъ, Фантазія, Ор. 16, № 3.
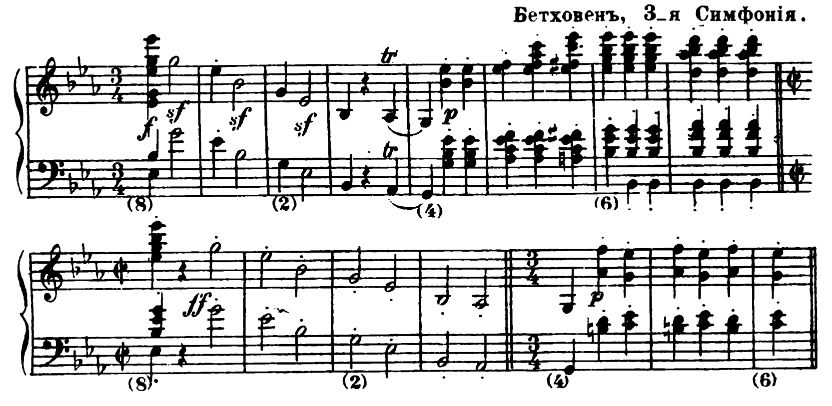


Здѣсь пять четвертей вмѣсто четырехъ (въ четвертомъ тактѣ отрывка) отсрочиваютъ появленіе главной темы пьесы въ слѣдующемъ тактѣ. Въ нѣкоторыхъ изданіяхъ это мѣсто было исправлено (?) опущеніемъ первой четверти третьяго такта и перемѣщеніемъ тактовой линіи. Это однако нарушаетъ синкопическій эффектъ, несомнѣнно преднамѣренно предположенный Мендельсономъ въ началѣ третьяго такта. Пусть учащійся вспомнитъ, что предыдущая гармонія всегда подразумѣвается на паузѣ; поэтому пауза на сильномъ времени, какъ здѣсь, производитъ впечатлѣніе синкопированія предыдущей тяжелой ноты. Для Мендельсона было бы такъ легко, если бы онъ этого хотѣлъ, сократить эти пять четвертей въ четыре, напр. слѣдующимъ образомъ:



что мы почти не сомнѣваемся, что здѣсь пятая четверть прибавлена умышленно *).
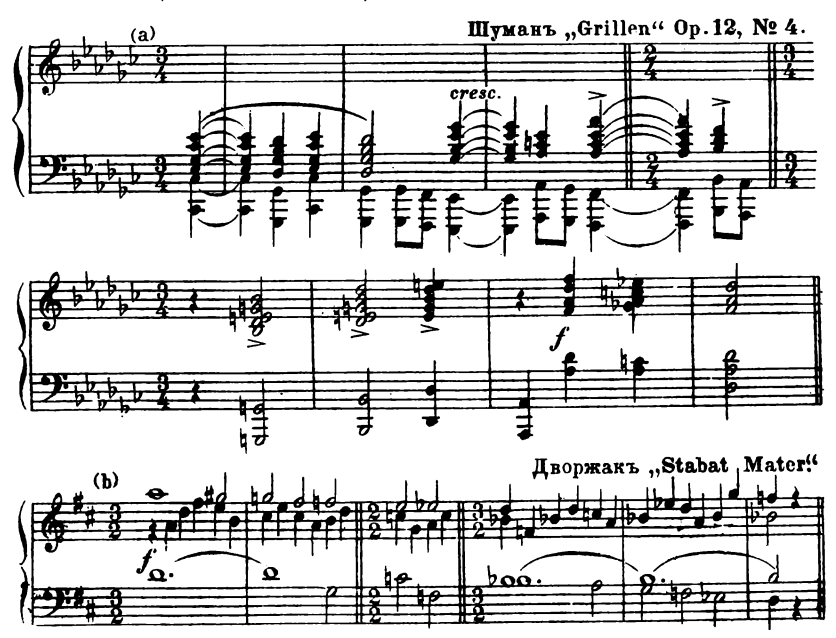
298. Надо замѣтить, что извѣстное мѣсто въ скерцо Бетховенской симфоніи, въ которомъ трехдольное время измѣнено на двудольное, не есть примѣръ введенія прибавочнаго тактоваго дѣленія, такъ какъ *длина самого такта остается неизмѣнной*. Измѣнено только *подраздѣленіе* такта, раздѣленнаго теперь на два удара, вмѣсто двухъ.

Бетховенъ, 3-я Симфонія.
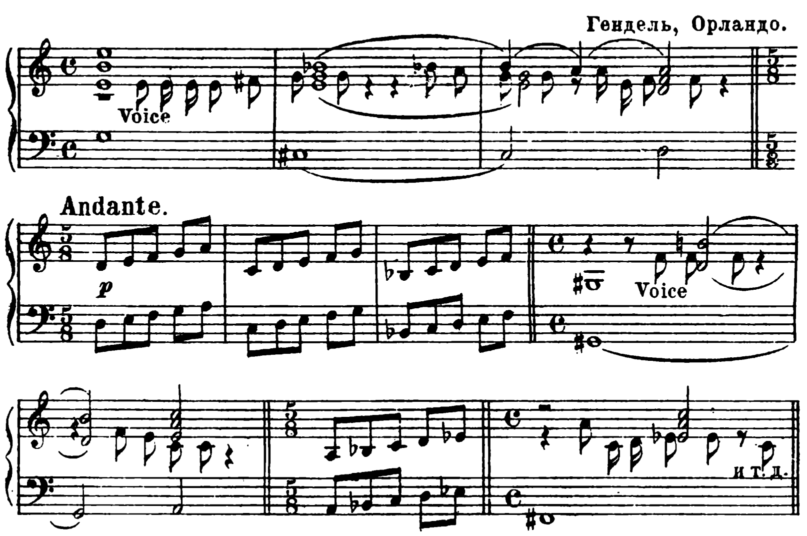


Въ самомъ дѣлѣ, это случай, обратный примѣру въ § 290.

299. Слѣдующіе два отрывка, показывающіе сокращеніе одного дѣленія въ тактѣ, послѣ сказаннаго, не требуютъ объясненія.
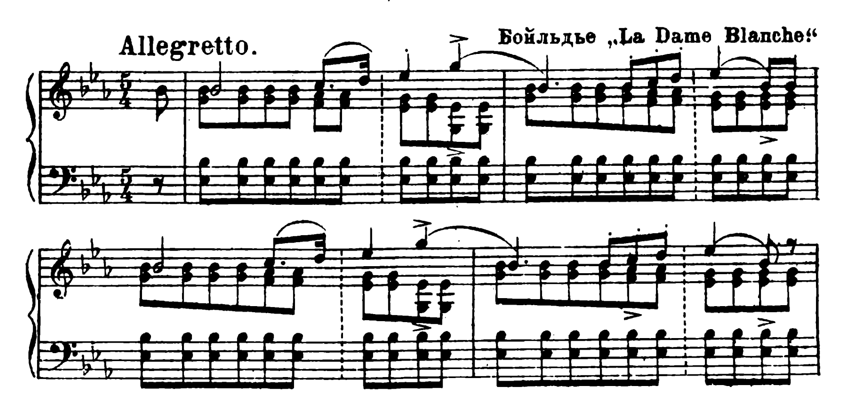


*) Еще хорошій примѣръ вставки одного лишняго дѣленія такта представляетъ Andante въ B-dur квартета Чайковскаго. *Примѣч. переводчика.*
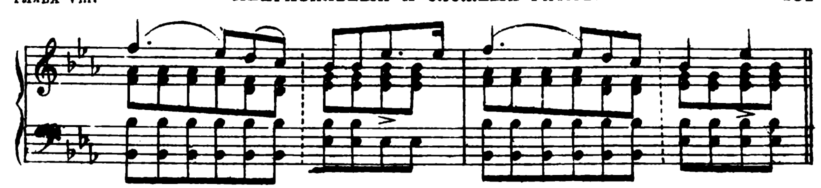
300. Заключая настоящую главу, мы должны еще упомянуть о двухъ разновидностяхъ неправильнаго ритма, а именно о пятидольнемъ и семидольнемъ времени, т. е. о тѣхъ случаяхъ, когда въ тактѣ встрѣчается пять или семь дѣленій. Эти случаи являются настоящими образцами сложнаго неправильнаго времени, такъ какъ пятидольное время есть комбинація чередующихся тактовъ трехдольняго и двудольняго дѣленія, а семидольнее время есть комбинація чередующихся тактовъ трехдольняго и четырехдольняго дѣленія. И то и другое дѣленіе встрѣчаются рѣдко, пятидольнее менѣе рѣдко. Вѣроятно самый ранній примѣръ такого ритма есть одно мѣсто въ „Орландо" Генделя. Въ сценѣ, изображающей сумасшествіе героя, встрѣчается слѣдующее мѣсто:



Группировка восьмушекъ указываетъ на то, куда Гендель хотѣлъ, чтобы падало удареніе. Итакъ здѣсь за тактомъ въ 3/8 слѣдуетъ тактъ въ 2/8.
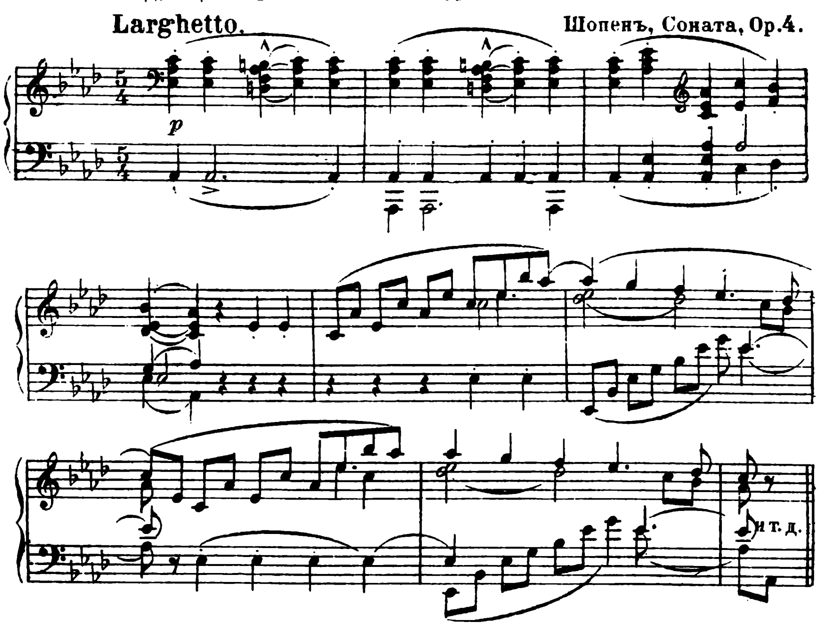
301. Иногда при пятидольнемъ дѣленіи мѣсто вторичныхъ удареній обозначается точечными чертами, раздѣляющими такты.
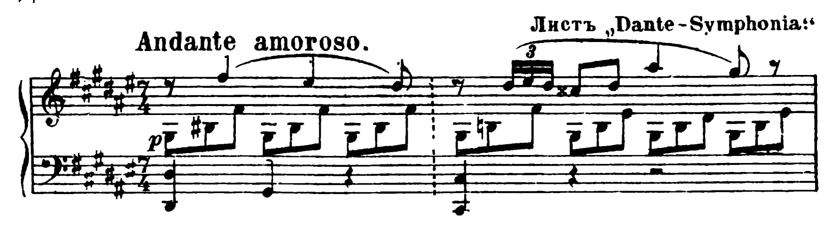




Въ 3-мъ актѣ „Тристана и Изольды" Вагнера встрѣчается также 5/4-ое дѣленіе съ точечными чертами, раздѣляющими подраздѣленія тактовъ.
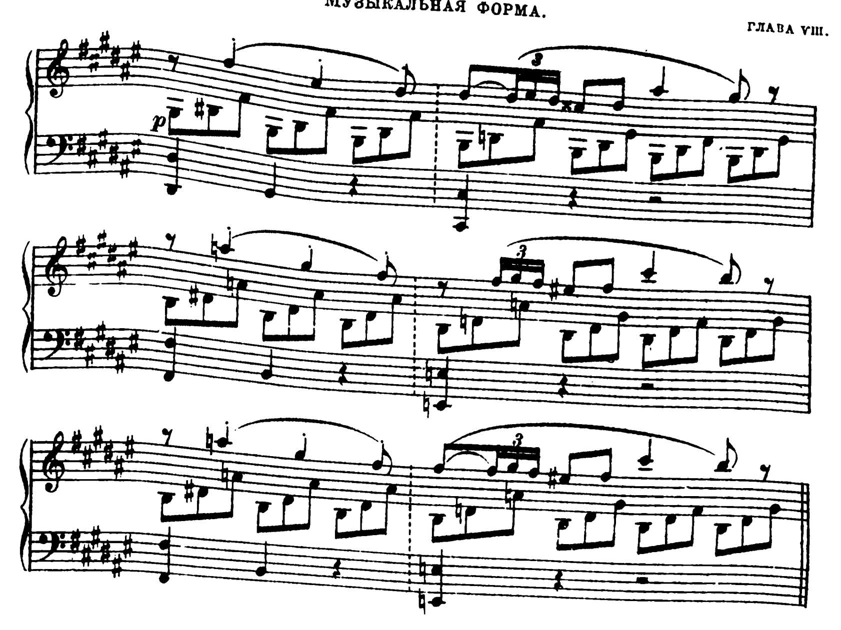
302. Слѣдующій отрывокъ весьма курьезенъ:



Здѣсь меньше правильности въ подраздѣленіяхъ тактовъ. Въ первыхъ четырехъ тактахъ трудно сказать съ увѣренностью, слѣдуетъ ли поставить второе тактовое удареніе на третью или на четвертую четверть, хотя sforzando въ первыхъ двухъ тактахъ повидимому указываетъ на первое предположеніе. Въ 5-мъ и 7-мъ тактахъ удареніе ясно находится на 4-й четверти, тогда какъ въ 6-мъ и 8-мъ повидимому на третьей. Вѣроятно Шопенъ преднамѣренно хотѣлъ произвести такой двусмысленный эффектъ. Едва-ли однако при этомъ получается удовлетворительное впечатлѣніе.
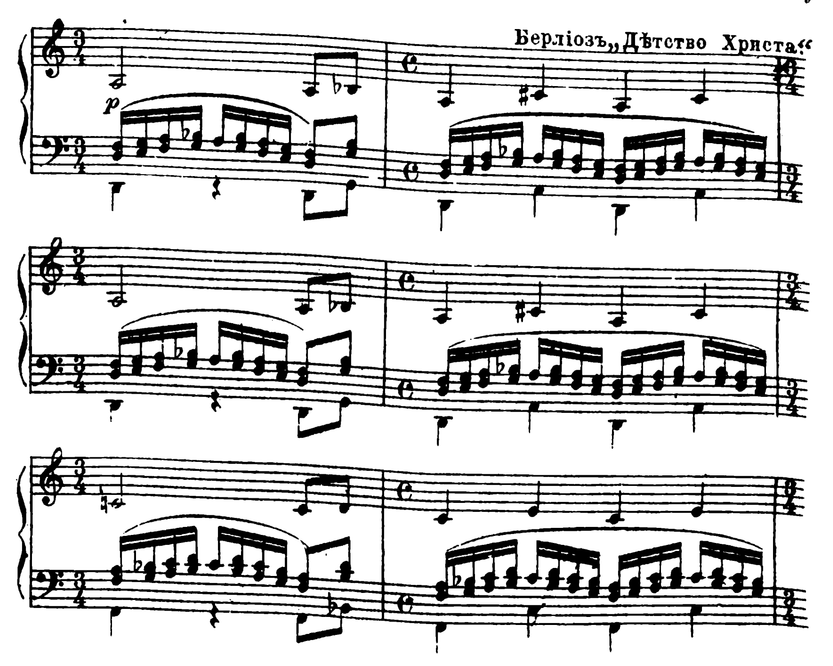
303. Для полноты и какъ курьезы, дадимъ два примѣра крайне рѣдкаго семидольняго дѣленія. Первый—эпизодъ первой части Листовской Дантовской симфоніи.

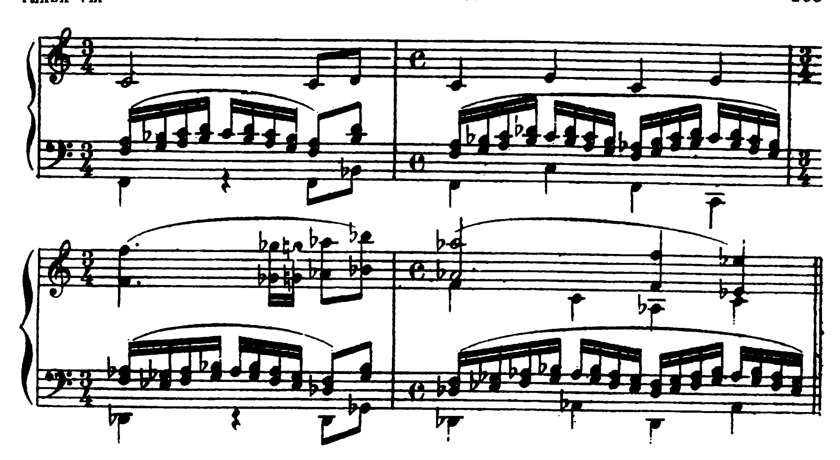




Такты въ 3/4 и 4/4 чередуются и между ними—точечныя черты.

304. Еще курьезный примѣръ — музыка, изображающая маговъ у Берліоза.





Здѣсь 7/4 не обозначены какъ дѣленіе; но въ примѣчаніе къ партитурѣ Берліозъ пишетъ: здѣсь дѣленія трехдольняго времени (четверти) имѣютъ одинаковую продолжительность съ дѣленіями (четвертями) четырехдольняго времени, и комбинація этихъ двухъ тактовъ должна равняться большому такту въ семь четвертей". Итакъ здѣсь дѣленіе подобно приведенному выше въ примѣрѣ изъ Листа.

305. Очень рѣдко, а лучше сказать никогда, учащійся не долженъ писать свои упражненія въ пяти или семидольнемъ времени, а также не долженъ вставлять или опускать одно дѣленіе въ тактѣ, хотя мы и нашли нужнымъ объяснить такіе случаи. Съ другой стороны сокращеніе или расширеніе періода вставкой или опущеніемъ одного или нѣсколькихъ тактовъ можетъ быть часто употребляемо съ пользой, для избѣжанія большой монотонности или „квадратности" ритма. Однако и къ этому не слѣдуетъ прибѣгать, пока не пріобрѣтено полное умѣніе въ построеніи періодовъ нормальной формы (глава VII). Здѣсь, какъ и во многихъ другихъ случаяхъ, надо помнить тотъ общій принципъ, что только тотъ можетъ позволить себѣ нарушать правила, кто основательно знаетъ, какъ ихъ соблюдать.

ГЛАВА IX.

Простая двучастная форма.

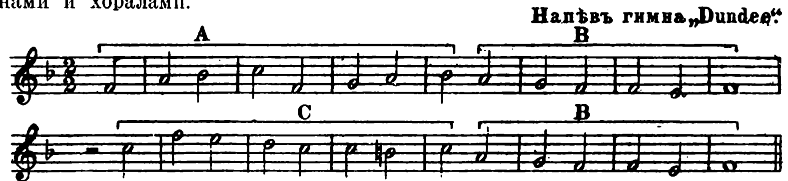
306. Въ предыдущихъ главахъ мы подробно объяснили построеніе музыкальныхъ періодовъ и показали, что они построены на извѣстныхъ простыхъ и удобопознаваемыхъ принципахъ изъ своихъ составныхъ частей, т. е. изъ предложеній, фразъ и мотивовъ. Мы между прочимъ (§ 200) упомянули о томъ, что рѣдко можно встрѣтить сочиненіе, состоящее изъ одного только періода. Теперь мы должны показать, какъ періоды сочетаются между собой для образованія большого цѣлаго. Простѣйшая музыкальная форма есть форма, содержащая два полныхъ періода, и слѣдовательно она естественно подраздѣляется на двѣ части. Поэтому она называется двучастной формой.

307. Одинъ изъ самыхъ интересныхъ вопросовъ для учащагося есть вопросъ о способѣ развитія большихъ формъ изъ меньшихъ, что является какъ бы органическимъ ростомъ музыкальной формы.

Мы разсмотрѣли разныя формы періодовъ (§§ 187—193) и мы нашли, что предложенія и фразы, изъ которыхъ они состоятъ, иногда похожи другъ на друга, а иногда контрастируютъ между собой. Въ тѣхъ короткихъ пьесахъ, которыя теперь подлежатъ нашему изслѣдованію, и которыя состоятъ только изъ двухъ періодовъ, мы тоже найдемъ симметрію и контрастъ, и разныя формулы, данныя нами въ § 207 для построенія одного періода, приложимы также для пьесъ съ двумя періодами. Мы увидимъ, что какъ предложенія и фразы одного періода могутъ быть расширены или сокращены вставкой или опущеніемъ тактовъ, или (рѣже) отдѣльныхъ дѣленій такта (см. предыдущую главу), такъ въ двучастной формѣ возможны расширенія и сокращенія одного или обоихъ періодовъ безъ нарушенія общей формы пьесы.

Простѣйшіе примѣры двучастной формы даются намъ простыми гимнами и хоралами.
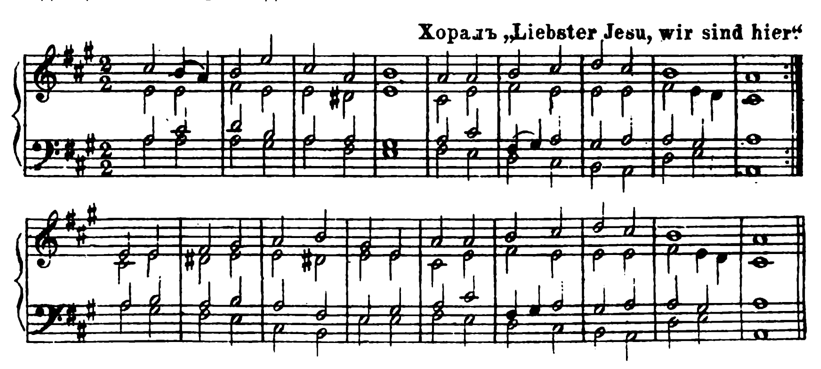
Напѣвъ гимна „Dundee"



Оба періода кончаются полной каденціей на тоникѣ и оба подраздѣляются на два предложенія. Главныя предложенія этого напѣва различны; придаточныя — тождественны. Итакъ это уже знакомая намъ форма A+B+C+B.

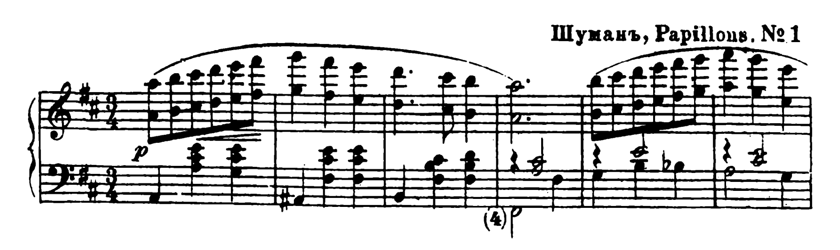
309. Слѣдующій примѣръ построенъ по тому же плану, но весь первый періодъ повторяется, и придаточныя предложенія расширены удлиненіемъ каденцій съ четырехъ до шести тактовъ.

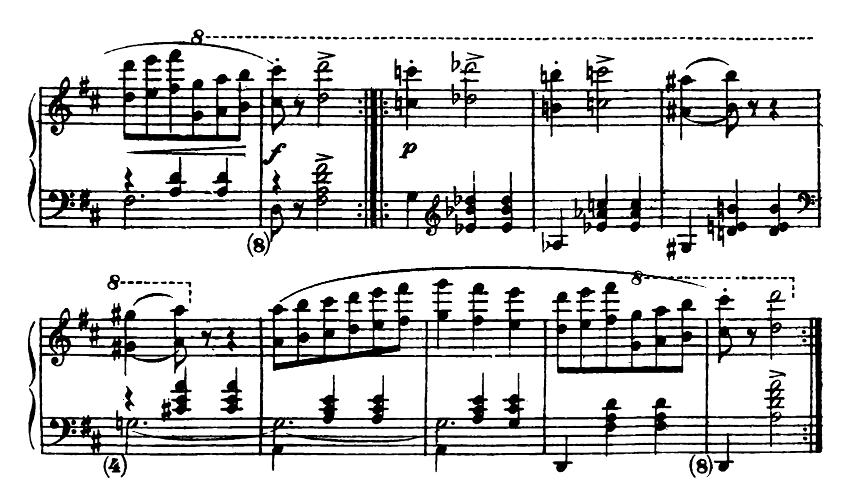
Хоралъ „Liebster Jesu, wir sind hier"



310. Та очень сжатая двучастная форма, о которой мы говоримъ, встрѣчается почти исключительно въ простыхъ пѣсняхъ (народныхъ и другихъ), въ танцахъ или въ темахъ для варіацій. Случайно мы ее находимъ однако въ качествѣ самостоятельной формы. Дадимъ два краткихъ примѣра изъ Шумана.

Шуманъ, Papillons. № 1





Изъ этихъ двухъ восьмитактныхъ періодовъ первый подраздѣлимъ на два четырехтактныхъ предложенія, тогда какъ второй едва ли можно подраздѣлить (см. § 187). Въ этой пьесѣ между прочимъ замѣчательна та очень отдаленная модуляція въ *As-dur* которой начинается второй періодъ. Очень рѣдко въ такихъ короткихъ пьесахъ найдутся модуляціи къ неродственному строю.

311. Модуляція въ слѣдующемъ примѣрѣ правильнѣе:

Шуманъ „Bunte Blätter" Op. 99 № 1.

Два восьмитактныхъ предложенія дѣлятся каждое на два предложенія. Главное предложеніе перваго періода оканчивается полукаденціей въ тоническомъ строѣ, придаточное модулируетъ въ доминанту. Во второмъ періодѣ, отвѣчающемъ первому, главное предложеніе модулируетъ въ минорный строй второй ступени (параллельный субдоминантовому), а придаточное возвращается къ тоникѣ.
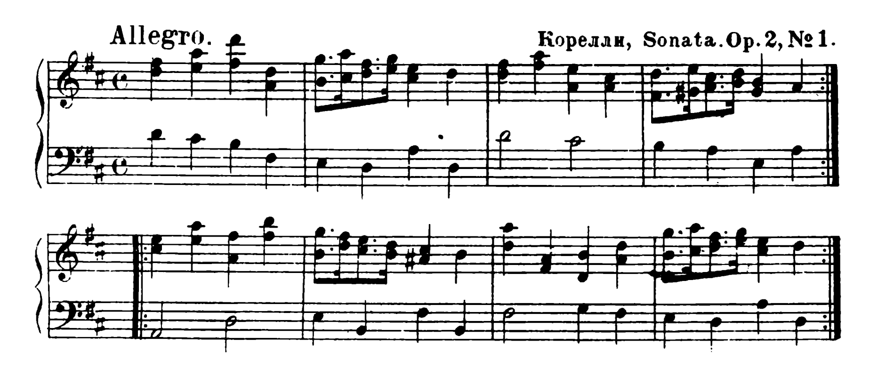
312. Теперь посмотримъ изъ какого матеріала построена пьеса.

Мы видимъ, что первое и второе предложенія начинаются той же темой,



которую мы въ видоизмѣненной формѣ находимъ также въ началѣ четвертаго предложенія. Послѣднія половины каждаго предложенія различны, такъ какъ онѣ ведутъ къ разнымъ каденціямъ. Третье предложеніе состоитъ изъ совсѣмъ новаго матеріала. Формула всей пьесы (§ 188), если мы за единицы возьмемъ предложенія, будетъ такова: A+A*+B+A*.
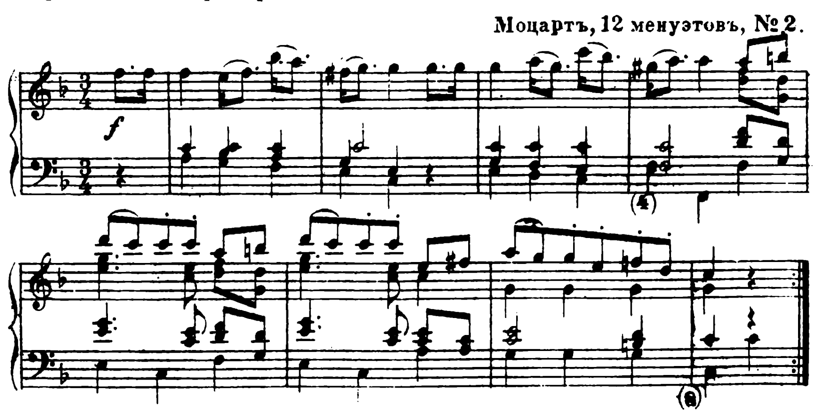
313. Многія пьесы танцовальной музыки также состоятъ только изъ двухъ короткихъ періодовъ. Напр. слѣдующій гавотъ:
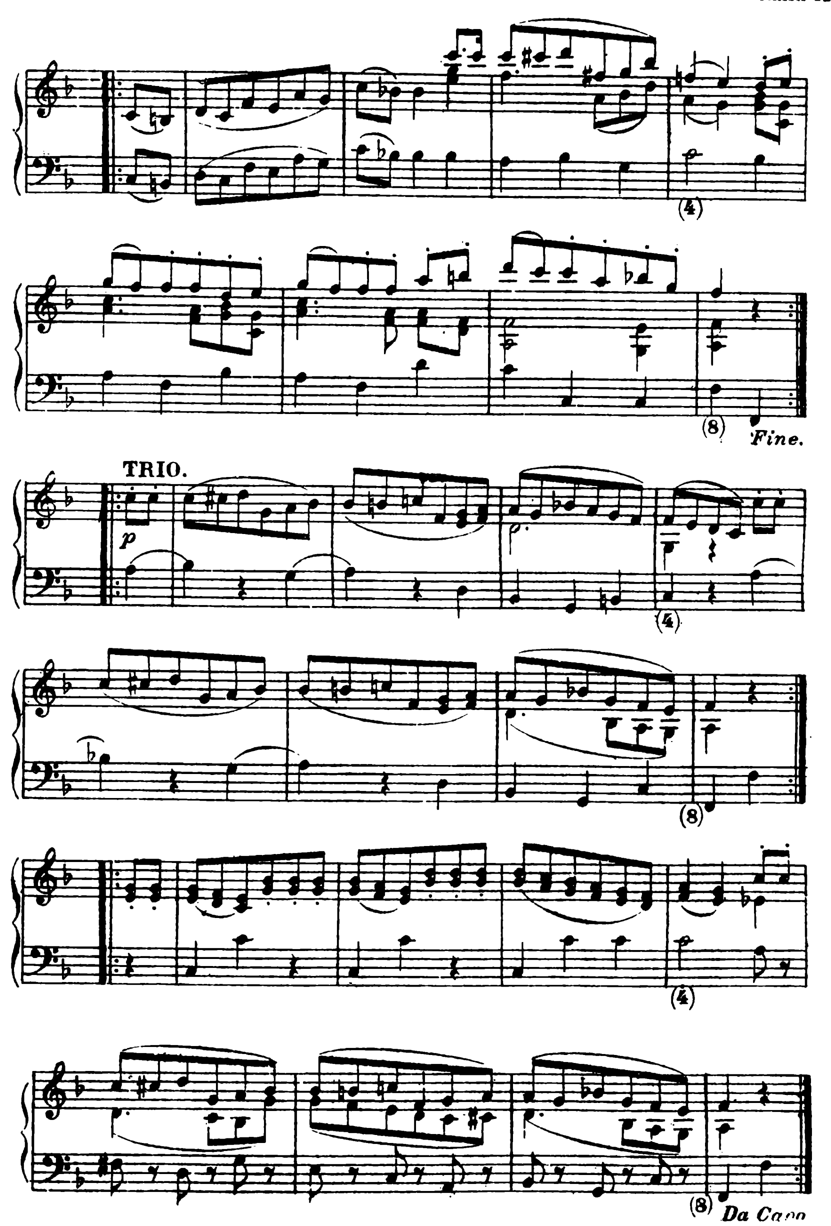


Эта маленькая пьеса любопытна во многихъ отношеніяхъ. Во-первыхъ каждый періодъ имѣетъ только 4 такта. Мы знаемъ, что четырехдольное время есть сложное время (§ 36), такъ какъ въ каждомъ тактѣ имѣются два ударенія; но обыкновенно гавоты состоятъ по меньшей мѣрѣ изъ 16-ти тактовъ четырехдольнаго времени. Кромѣ того обыкновенно гавоты начинаются съ *третьей* четверти такта, а не съ первой (см. далѣе § 323). Неправильностью являются и женскія окончанія, оканчивающія всѣ каденціи. Эти подробности однако не относятся къ вопросу, которымъ мы заняты,—построенію короткихъ пьесъ посредствомъ сочетанія двухъ періодовъ одинаковой длины, построенію, являющемуся въ данномъ случаѣ вполнѣ правильнымъ.

314. Прелестные танцы Моцарта, изъ которыхъ многіе имъ написаны для королевскихъ баловъ въ Вѣнѣ, состоятъ, за немногими исключеніями, изъ короткихъ пьесъ въ 16 тактовъ каждая. За каждой пьесой слѣдуетъ другая, вполнѣ подобная ей по формѣ, послѣ чего первая повторяется. Вотъ примѣръ:

Моцартъ, 12 менуэтовъ, № 2.





Въ отдѣльности обѣ пьесы, какъ менуэтъ, такъ и трio, представляютъ каждая полный образецъ краткой двучастной формы; тогда какъ обѣ вмѣстѣ, взятыя какъ нѣчто цѣлое, представляютъ примѣръ трехчастной формы, о чемъ см. слѣд. главу. Изъ четырехъ предложенiй менуэта, первое и третье различны, тогда какъ четвертое есть переложенiе второго изъ доминанты въ тонику. Формула пьесы такова: A+B+C+B* Въ Трio
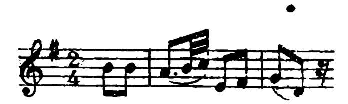
съ другой стороны второе и четвертое предложеніе являются видоизмѣненіями перваго, и его формула выразится такъ: А+А*+В+А*.

315. Изъ большого числа вальсовъ и др. танцевъ, написанныхъ Шубертомъ, большая часть (больше 200) состоитъ изъ этой формы.

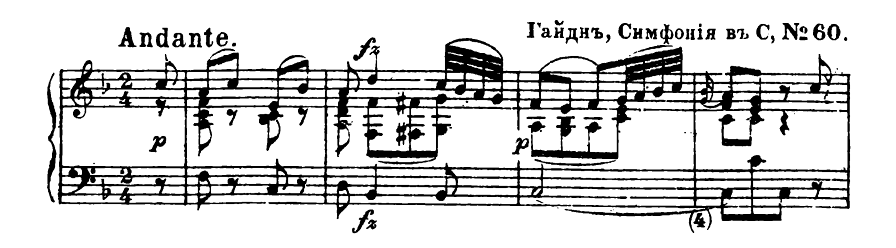
Шубертъ, „Trauer-Walzer“, Op. 9, № 2.
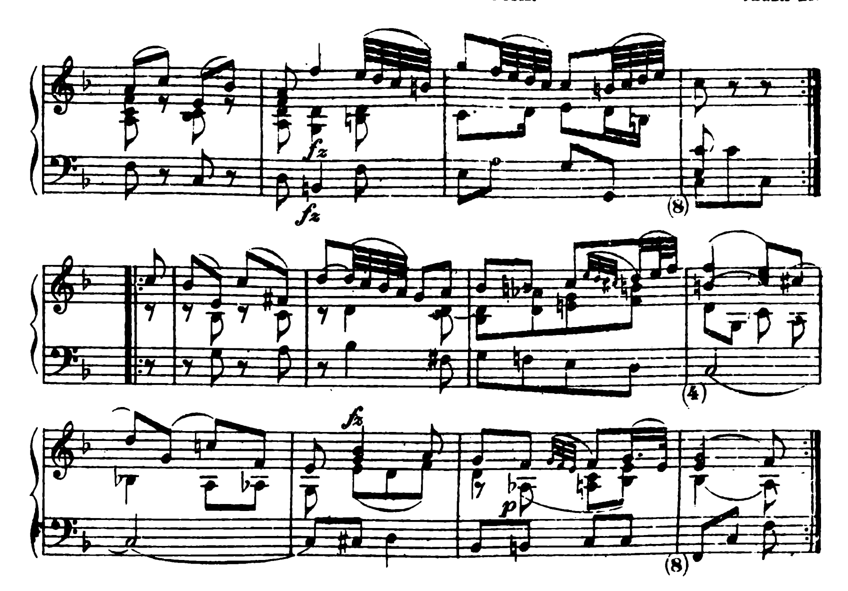
Мы выбрали этотъ примѣръ изъ-за его модуляціи въ строй второй степени родства. Едва-ли слѣдуетъ напомнить читателю, что строй *E-dur* здѣсь замѣняетъ *Fes-dur*.

316. Двухперіодная форма часто встрѣчается въ темахъ съ варіаціями, какъ напр. въ Бетховенскихъ варіаціяхъ въ *G-dur* начинающихся съ темы:
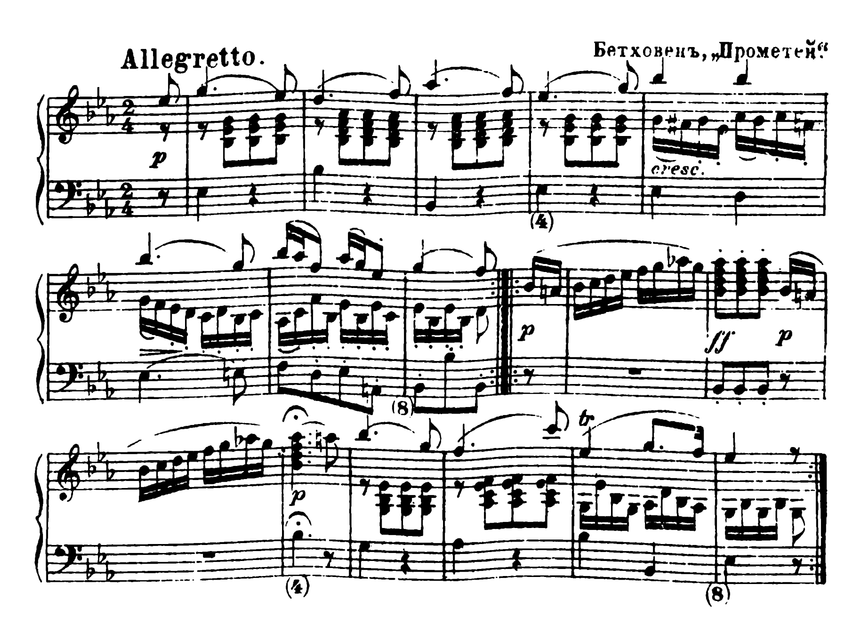


Вотъ еще не столь извѣстный, но прекрасный примѣръ—изъ Гайдна:



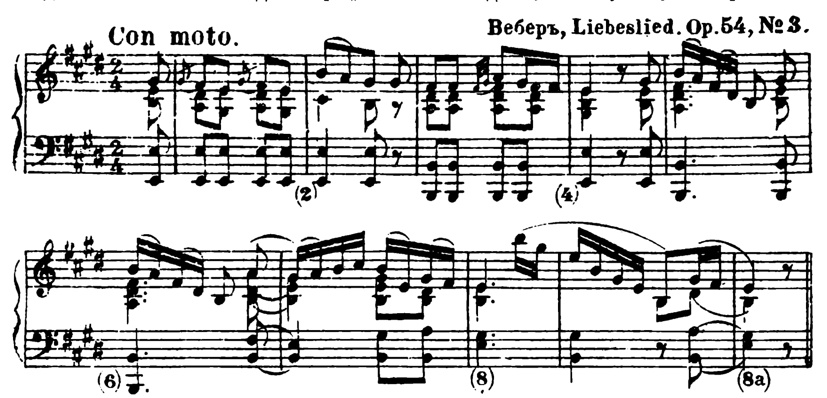


317. Весьма нерѣдко можно встрѣтить въ сжатой двучастной формѣ, что первые восемь тактовъ кончаются полукаденціей. Мы признаемъ въ этихъ случаяхъ, что вся пьеса содержитъ два полныхъ періода, хотя на самомъ дѣлѣ она образована изъ одного длиннаго шестнадцатитактнаго періода, раздѣленнаго на четыре предложенія. Надо помнить, что восьмитактный періодъ есть наша единица мѣры, и поэтому мы во многихъ случаяхъ допускаемъ, что онъ можетъ окончиться полукаденціей (§ 47). Примѣромъ такой формы можетъ служить танецъ изъ „*Прометея*“ Бетховена, послужившій ему впослѣдствіи для темы его варіацій Ор. 35 и для финала его „Героической симфоніи“.
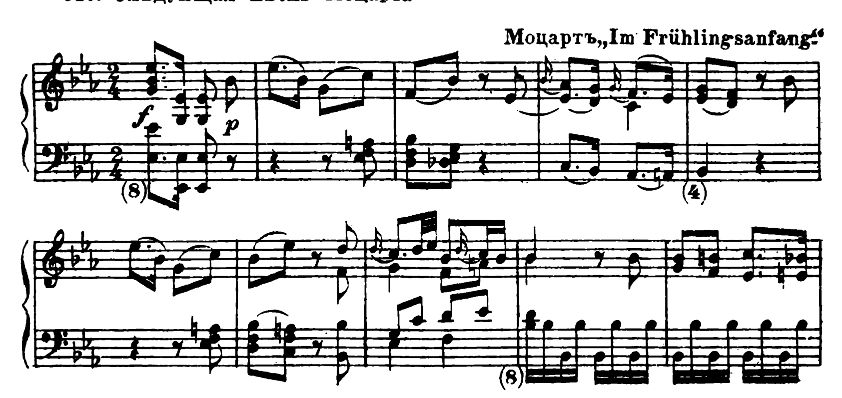


318. Другой родъ композиціи, въ которомъ мы встрѣчаемъ малую двучастную форму, есть пѣсня. Многія хорошо извѣстныя пѣсни построены изъ двухъ періодовъ, иногда съ преходящими модуляціями въ ближайшіе строи, причемъ либо оба періода оканчиваются въ тоническомъ строѣ, либо только второй, первый же оканчивается модуляціей.
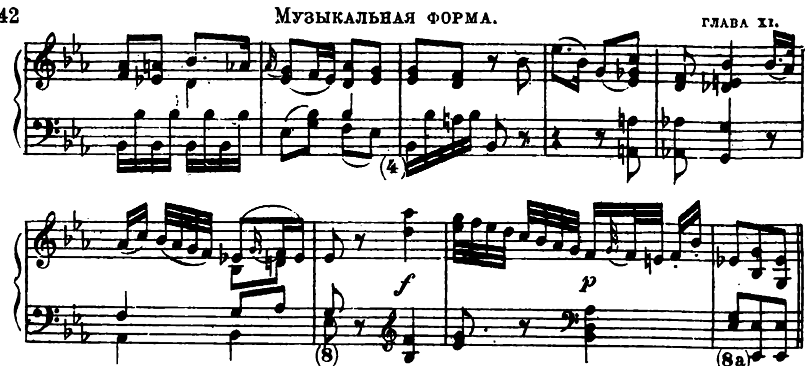
319. Хотя въ вокальной музыкѣ форма композиціи часто по необходимости подвержена вліянію словъ, это едва-ли бываетъ въ тѣхъ случаяхъ, когда въ пѣсняхъ каждая строфа поется подъ ту же музыку. Напр.



Мы выбрали этотъ примѣръ, какъ одну изъ самыхъ короткихъ пьесъ, написанныхъ въ правильной двухчастной формѣ. Подобно Шумановской пѣсенкѣ (§ 100), въ ней только 8 тактовъ; но тогда какъ у Шумана мы имѣли только одинъ періодъ, здѣсь мы имѣемъ два четырехтактныхъ періода, раздѣленныхъ каждый на двутактныя предложенія; впрочемъ изъ нихъ только первый вполнѣ явственно раздѣленъ на два предложенія; подраздѣленіе второго не столь очевидно. Это случай — аналогичный видѣнному нами въ 7-й главѣ (§ 201) по отношенію къ одному періоду. На самомъ дѣлѣ здѣсь дѣленіе слѣдуетъ обозначить не черезъ $^{2}/_{4}$, а черезъ $^{4}/_{8}$, такъ какъ каждый тактъ имѣетъ по два ударенія; слѣдовательно каждое предложеніе имѣетъ обычное число удареній. Два послѣднихъ заключительныхъ такта даютъ намъ примѣръ повторенной варіированной каденціи.

320. Слѣдующая пѣснь Моцарта—
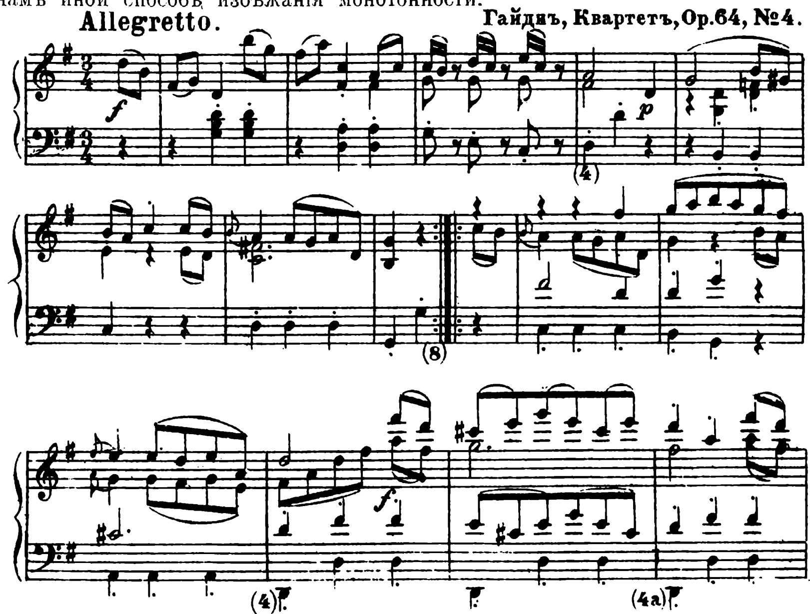




начинается концомъ періода (§ 266). такъ какъ очевидно аккордъ *E-dur* въ началѣ не есть часть перваго предложенія. Мы имѣемъ здѣсь два восьмитактныхъ періода, изъ которыхъ первый оканчивается полной каденціей на доминантѣ. Построеніе мелодіи вполнѣ симметрично по формулѣ A+A*+B+A*. Какъ и въ предыдущемъ примѣрѣ конечная каденція повторена.

321. До сихъ поръ мы разсматривали только простыя и небольшія формы, состоящія изъ двухъ восьмитактныхъ періодовъ, и мы уже говорили, что эта форма не такъ часто встрѣчается. Когда двучастная форма принимаетъ большіе размѣры, рѣдко мы найдемъ столь правильное раздѣленіе ея каденціями. Когда мы говорили о сокращеніяхъ и расширеніяхъ, мы показали, что они вводятся съ цѣлью избѣгнуть монотонности, происходящей отъ излишней однородности строенія. Рѣдко (по крайней мѣрѣ въ современной музыкѣ) однородность ритма простирается дальше 16-ти тактовъ, кромѣ впрочемъ танцовальной музыки.

322. Въ послѣднихъ двухъ примѣрахъ мы видимъ повтореніе конечной каденціи, введенное ради разнообразія. Слѣдующій примѣръ покажетъ намъ иной способъ избѣжанія монотонности.

Allegretto. **Гайднъ, Квартетъ, Op. 64, №4.**
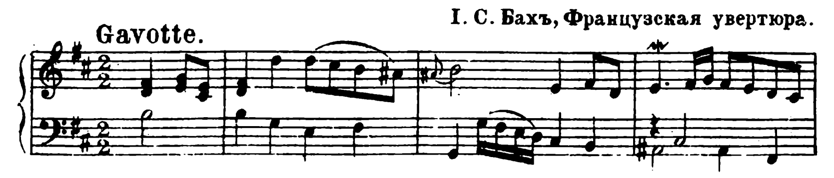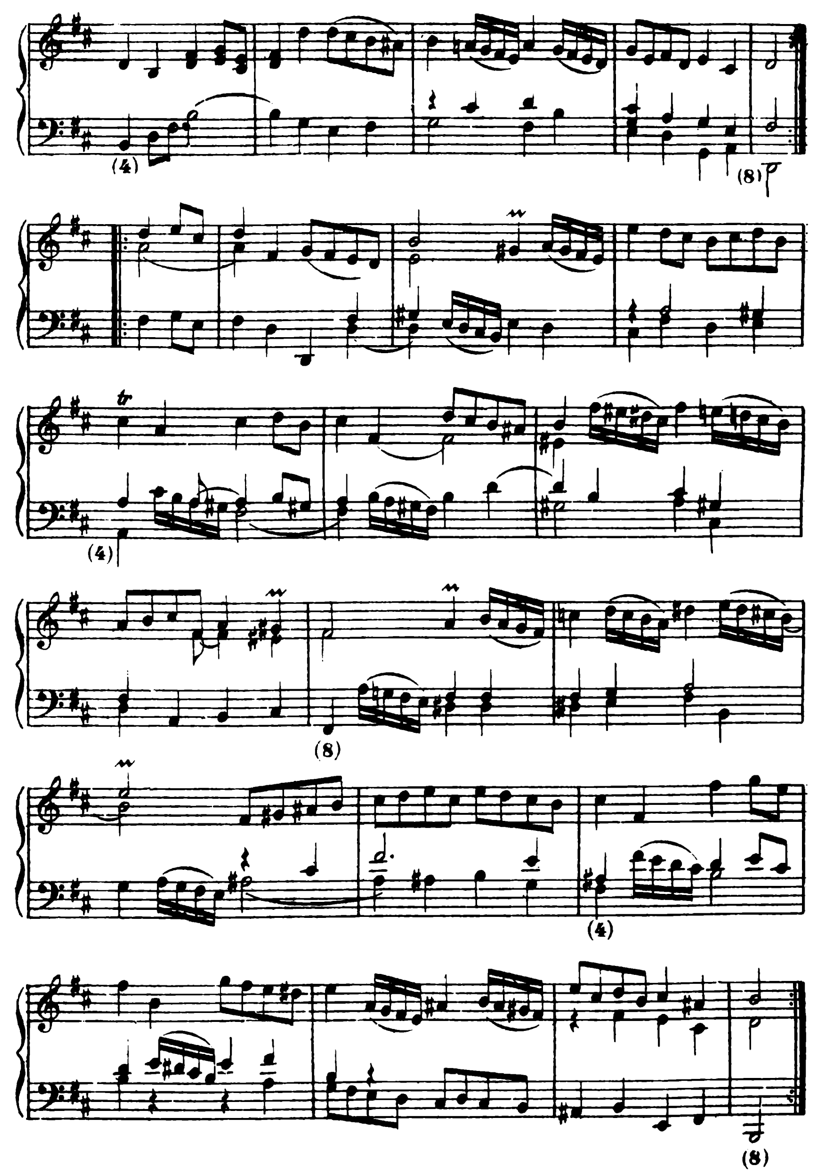


Всѣхъ тактовъ здѣсь 32, т. е. по длинѣ пьесы можно было бы думать, что въ ней содержится 4 восьмитактныхъ періода. Первая часть, состоящая изъ періода, подраздѣляющагося на два четырехтактныхъ предложенія, вполнѣ правильна и кончается въ тоническомъ строѣ. Вторая часть начинается четырехтактнымъ предложеніемъ, удлиненнымъ каденціальными повтореніями,—сперва повтореніями двухъ тактовъ (4 a и 4 b), а затѣмъ одного такта (4 c). Отсюда начинается возвращеніе къ тоническому строю, и отвѣтное предложеніе второго періода оканчивается не полной каденціей *d*, а полукаденціей въ строѣ *G* (ср. примѣръ § 317, гдѣ первый періодъ оканчивается полукаденціей). Мы поэтому означаемъ конецъ періода такъ: (8=4). Мы знаемъ, что періодъ оканчивается именно здѣсь, потому что заключительный періодъ есть точное повтореніе перваго періода. Это даетъ намъ возможность установить положеніе такта (6) и его повторенія (6 a), а также показываетъ намъ, что легкій тактъ (5 a) есть вставка. Итакъ средняя часть менуэта, содержащая модуляцію въ доминанту и возвращеніе къ тоникѣ, состоитъ изъ восьмитактнаго періода, расширеннаго до 16-ти тактовъ. Формула всего менуэта есть A+B+A, въ которомъ B ровно вдвое больше A; такимъ образомъ равновѣсіе и пропорціональность пьесы вполнѣ соблюдены.

323. Нашъ слѣдующій примѣръ нѣсколько различается по своей формѣ отъ предыдущаго.

I. С. Бахъ, Французская увертюра.

Gavotte.
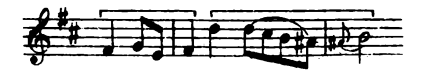




Здѣсь каденціи возвращаются правильно черезъ каждые четыре такта, что́ происходитъ отъ того, что гавотъ есть старая танцовальная форма, а полное однообразіе въ положеніи каденцій встрѣчается чаще всего въ танцовальной формѣ. Дѣленіе такта (2) есть такъ наз. *alla breve;* въ тактѣ— два дѣленія, половина—единица мѣры. Пьеса состоитъ изъ 3-хъ періодовъ, изъ которыхъ первый модулируетъ въ параллельный мажоръ, что какъ извѣстно есть самая обычная модуляція для минорнаго строя (§ 82).

324. Второй періодъ вводитъ въ главномъ предложеніи модуляцію въ *A-dur*, тогда какъ придаточное предложеніе оканчивается въ *Fis-moll*—минорной доминантѣ первоначальнаго строя. Третій и послѣдній періодъ возвращается черезъ *E-moll* къ тоникѣ, причемъ главное предложеніе кончается полукаденціей, а придаточное, какъ оно и должно быть, полной каденціей. Такимъ образомъ въ этой пьесѣ произведены модуляціи во всѣ ближайшіе строи, кромѣ *G-dur*, и мы видимъ, что ни одна каденція не повторяется въ одномъ и томъ же строѣ; вообще въ малыхъ формахъ никогда не слѣдуетъ модулировать дважды въ одинъ и тотъ же строй.

325. Приведенный примѣръ интересенъ еще по тому тематическому матеріалу, изъ котораго онъ построенъ. Два мотива первыхъ тактовъ



почти постоянно употребляются впродолженіе всей пьесы; фигура шестнадцатыми въ басу второго такта есть только уменьшеніе четырехъ восьмыхъ въ верхнемъ голосѣ перваго такта. Тщательный анализъ покажетъ, что кромѣ послѣднихъ тактовъ каденцій, тотъ или другой мотивъ могутъ быть найдены почти въ каждомъ тактѣ. Весь гавотъ на дѣлѣ показываетъ то, что можетъ быть вообще сдѣлано изъ мотива (глава VII).

326. Приводимъ еще примѣръ: это тихій минуэтъ,—третья часть увертюры Генделевской оперы „Berenice“.

Гендель „Berenice“
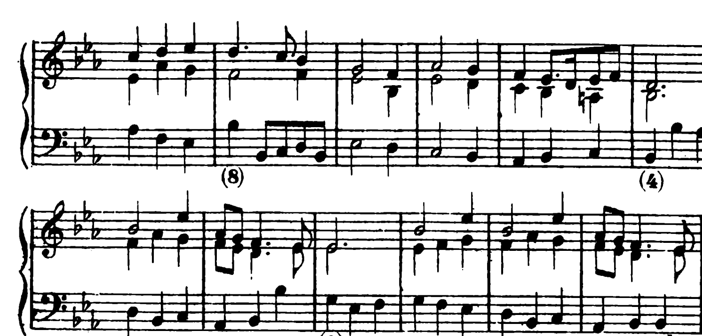
Andante, Larghetto.

(4) (8)

(4) (8)
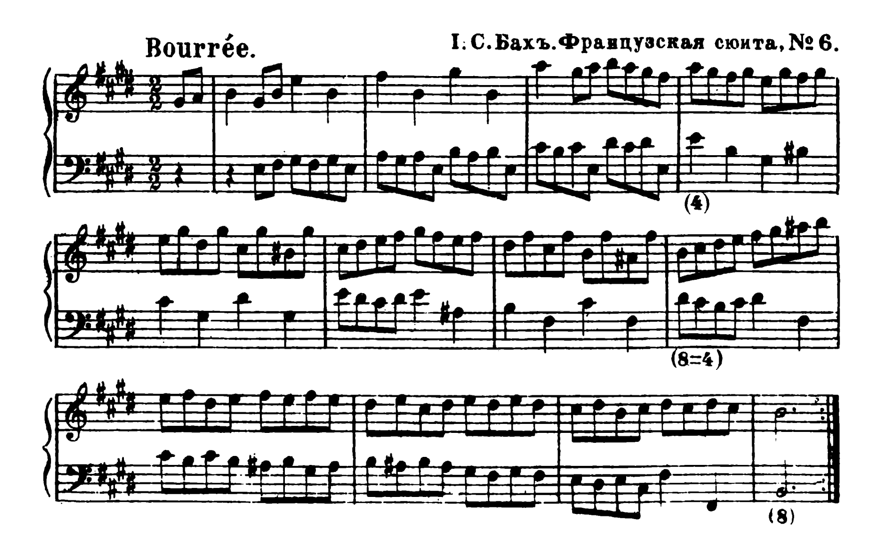
(4)

(8) (4)



Первая часть пьесы состоитъ изъ двухъ восьмитактныхъ періодовъ вмѣсто того, чтобы подобно предыдущему примѣру, состоять изъ одного только періода; второй періодъ оканчивается въ строѣ доминанты. Вторая часть пьесы начинается возвращеніемъ къ первоначальному строю. изъ котораго происходитъ модуляція въ параллельный миноръ. Послѣ полнаго заключенія въ этомъ строѣ музыка возвращается къ первоначальной тоникѣ, и новая мысль проводится въ короткомъ канонѣ въ октаву на разстояніи одного такта. Періодъ оканчивается на восьмомъ тактѣ, хотя въ концѣ его стоитъ лишь полукаденція (§ 317). Это ведетъ къ повторенію начальной темы; и такъ какъ теперь ей не нужно переходить въ доминантовый строй, она имѣетъ другое окончаніе, и придаточное предложеніе повторено для окончательнаго заключенія. Поэтому вторая часть минуэта состоитъ изъ трехъ періодовъ, изъ которыхъ послѣдній расширенъ изъ восьми тактовъ на двѣнадцать.

327. „Bourrée“ (одинъ изъ очень старыхъ танцевъ) изъ французской сюиты Баха даетъ хорошій примѣръ употребленія неправильныхъ ритмовъ въ малой двучастной формѣ.





(8=4)

(8)

(4)

(8)
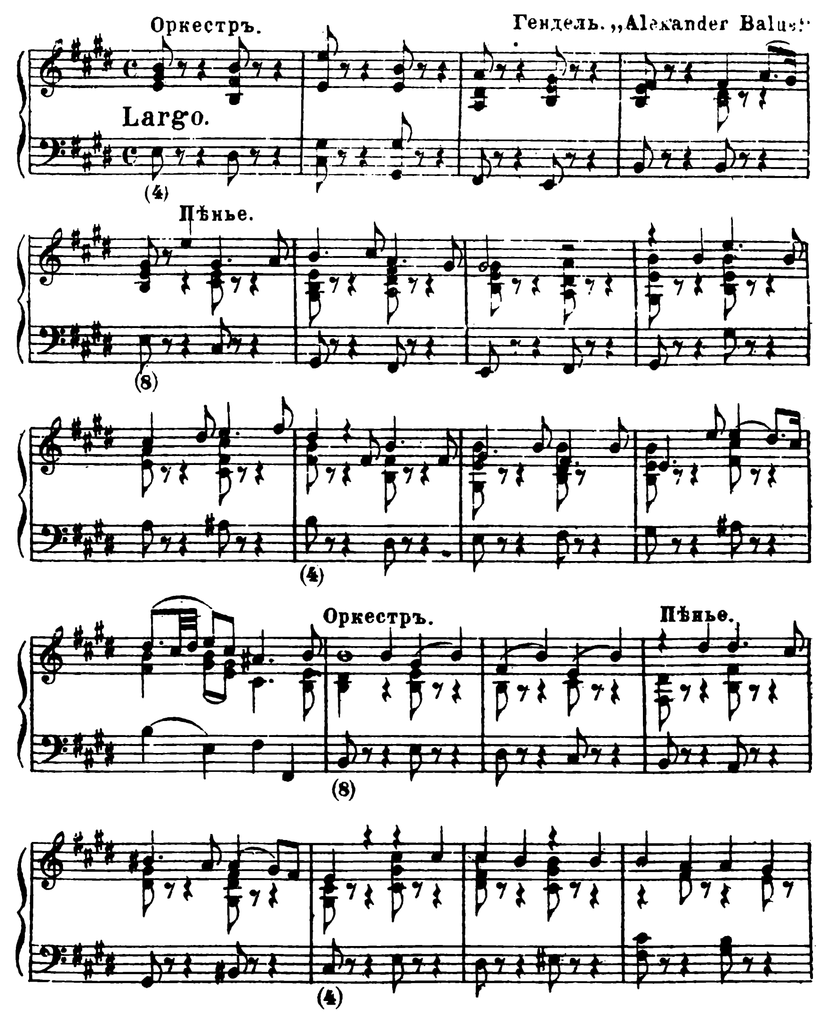
(4)
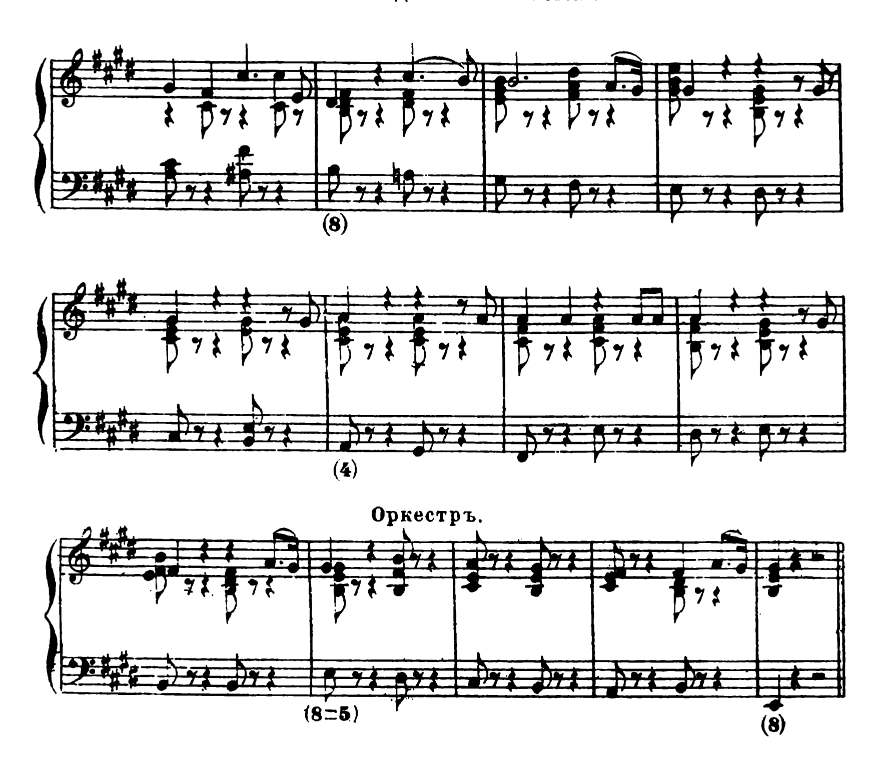
(6=4)

(8)

Изъ четырехъ періодовъ этой пьесы, только одинъ имѣетъ нормальную длину восьми тактовъ. Первой и второй періоды расширены на 12 тактовъ прибавленіемъ третьяго предложенія; третій періодъ правиленъ; въ четвертомъ—придаточное предложеніе расширено на два такта. Въ этой небольшой, но любопытной пьесѣ, стоитъ обратить вниманіе на введенный въ нее двойной контрапунктъ.

328. Мы уже видѣли примѣненіе краткой двучастной формы къ вокальнымъ сочиненіямъ; нѣсколько болѣе широкая форма, которой мы теперь заняты, также часто встрѣчается въ вокальныхъ сочиненіяхъ. Бо́льшая часть такъ наз. каватинъ написаны въ этой формѣ. Можно указать на пѣснь „Porgi amor" въ Фигаро Моцарта, на нѣкоторыя мелодіи въ Гайдновскихъ „Временахъ года", а также на многія пѣсни Мендельсона и др. Гендель часто употреблялъ эту форму какъ въ операхъ, такъ и въ ораторіяхъ. Вотъ прекрасный примѣръ:
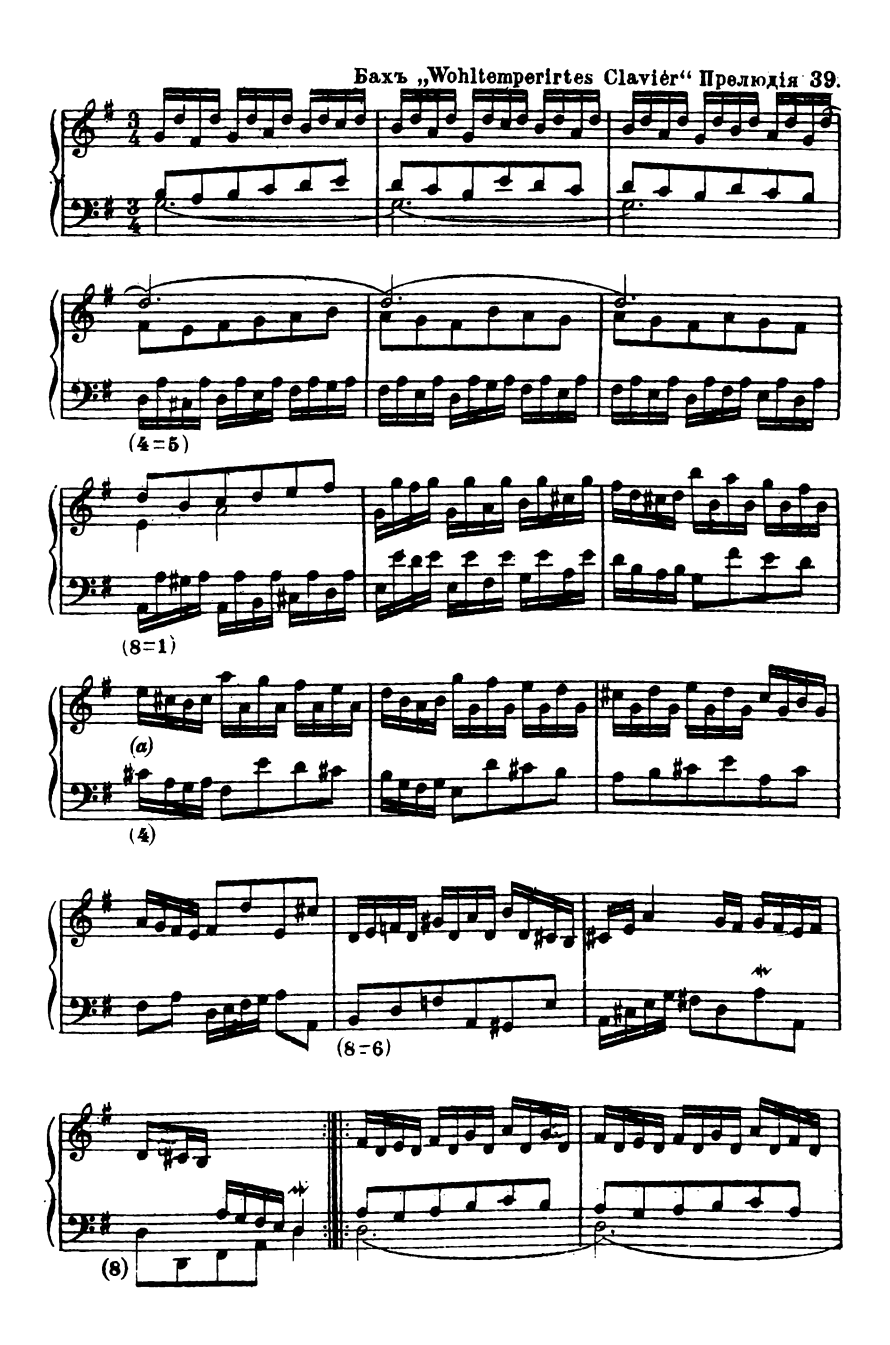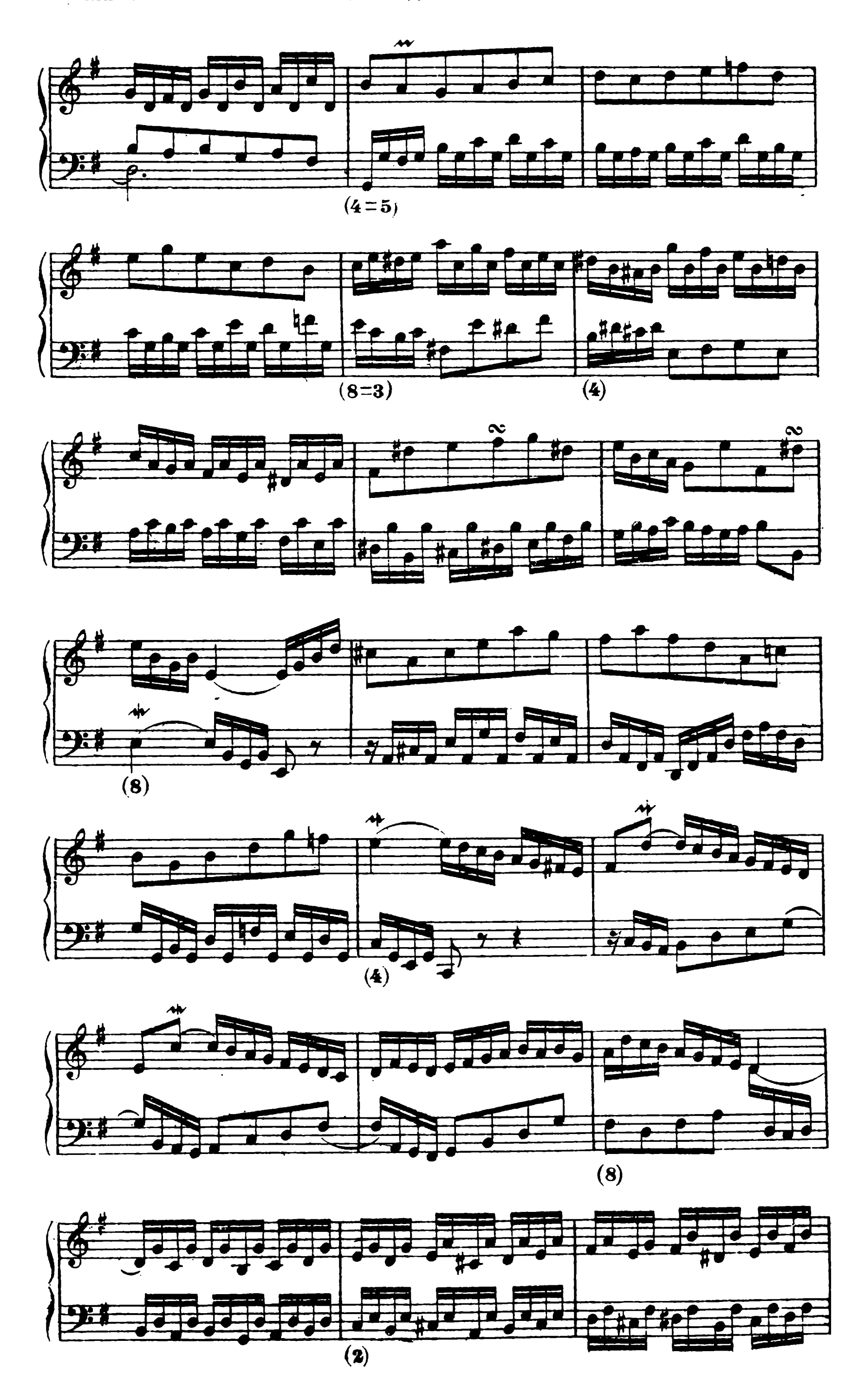




Построеніе пьесы такъ просто, что не требуетъ объясненія. Здѣсь мы видимъ хорошій примѣръ начала пьесы съ середины періода (§§ 266-268). Разсмотрѣніе музыки этого отрывка ясно покажетъ намъ, что новый періодъ начинается послѣ полной каденціи въ пятомъ тактѣ, т. е. одновременно съ вступленіемъ голоса. Считая такты отсюда назадъ, оказывается, что введеніе начинается съ 4-го такта. Въ заключеніи мы тоже видимъ, что половина періода выпущена. Остальное все правильно.
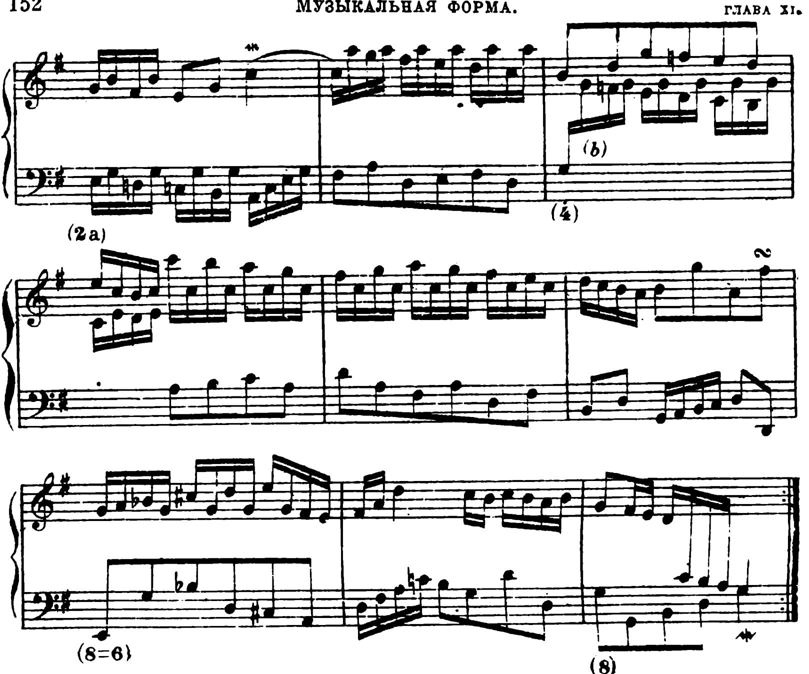
329. Раньше мы говорили, что часто необходимо для уясненія ритма считать тактъ въ $^4/_4$ эквивалентнымъ двумъ тактамъ. Въ нашемъ послѣднемъ примѣрѣ (и нѣкоторыхъ другихъ) мы однако не раздѣляли такта. Для того, чтобы рѣшить, когда слѣдуетъ считать тактъ въ $^4/_4$ за одинъ тактъ, и когда за два такта, всегда слѣдуетъ обратиться къ гармоническому построенію музыки. Въ Генделевской пѣснѣ мы видимъ что за исключеніемъ одного такта, каждый тактъ имѣетъ только два аккорда. Очевидно здѣсь *половина* есть единица мѣры; и вѣроятно Гендель, если только онъ объ этомъ думалъ, воздержался отъ того, чтобы обозначить время знакомъ „alla breve“ только потому, что это могло дать превратное понятіе о темпѣ пьесы. Въ дѣйствительности здѣсь мы имѣемъ только два дѣленія въ тактѣ, и темпъ есть очень медленное *alla breve*. Въ § 319 мы видѣли наоборотъ $^2/_4$, функціонирующія какъ $^4/_4$. Ритмъ во всѣхъ этихъ случаяхъ опредѣляется положеніемъ каденцій.

330. Иногда простая двучастная форма принимаетъ большіе размѣры, Мы уже приводили примѣры, гдѣ первый періодъ оканчивается модуляціей въ какой-либо близкій строй (§§ 323. 326, 327); нерѣдко цѣлый періодъ (иногда съ расширеніемъ) будетъ написанъ въ этомъ новомъ строѣ, и по своему значенію можетъ почти назваться второй темой. Въ этихъ случаяхъ часто такая второстепенная тема будетъ затѣмъ повторена въ

тоническомъ строѣ во второй части пьесы. Такую форму можно видѣть, въ ея общихъ очертаніяхъ, въ примѣрахъ §§ 323 и 327, а также во многихъ прелюдіяхъ второй части *Wohltemperirtes Clavier*. Приведемъ этому простой примѣръ:
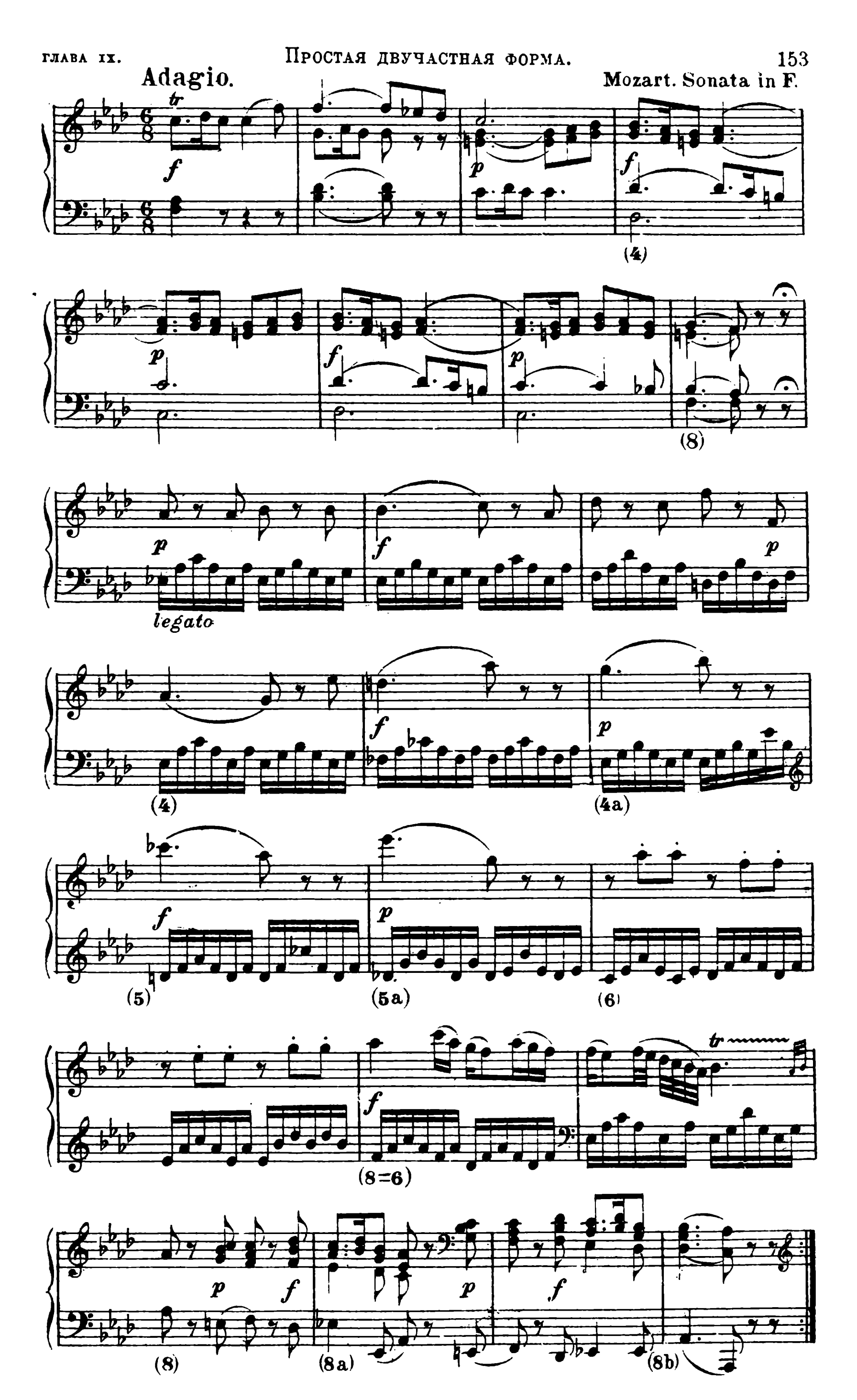



(4=5)
(8=3)
(4)
(8)
(4)
(8)
(2)
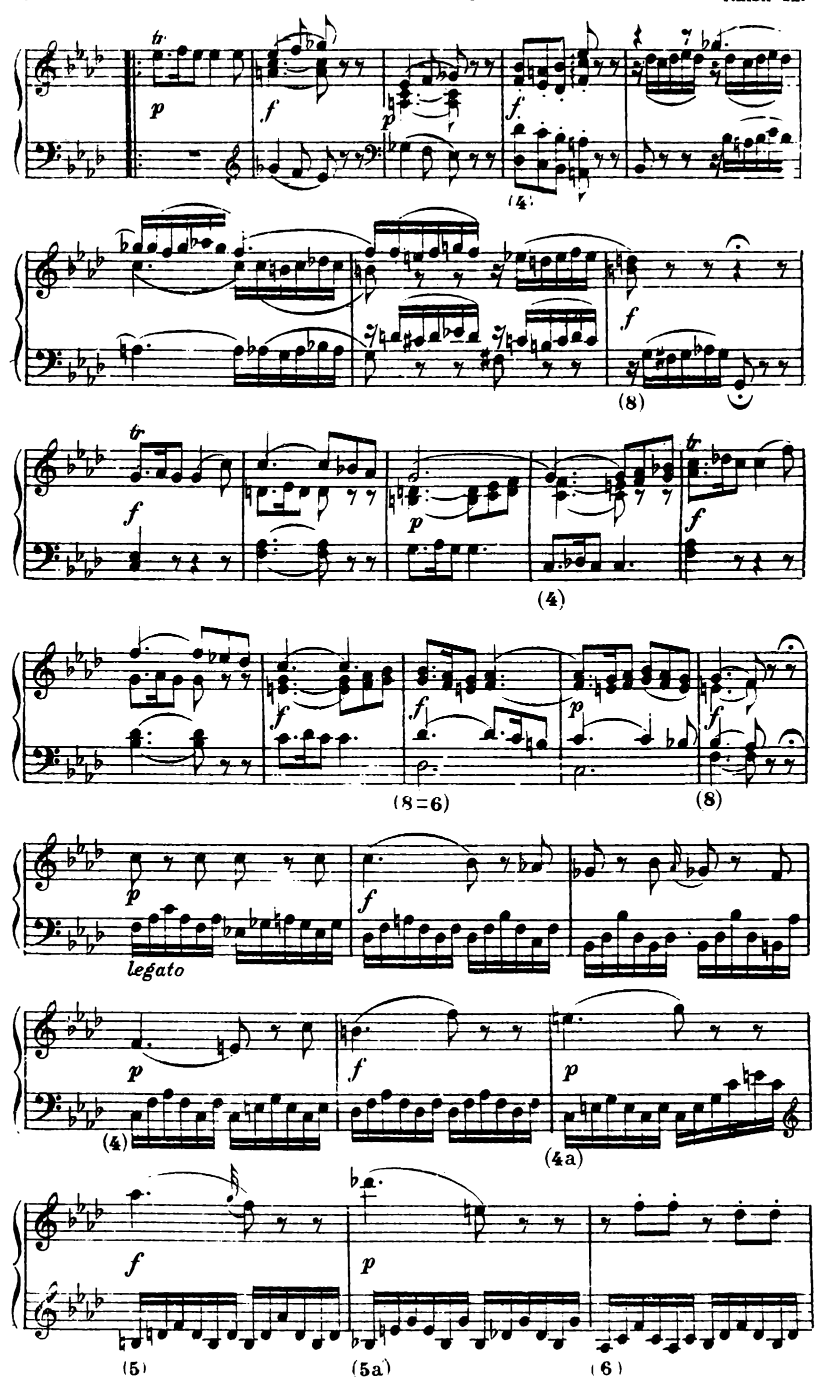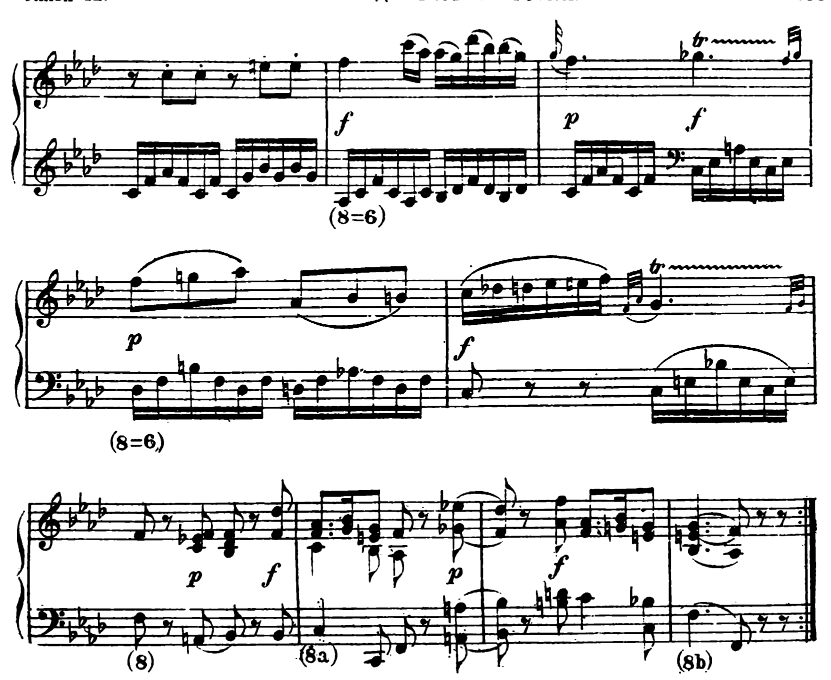


331. Подраздѣленіе этой прелюдіи на періоды и предложенія требуетъ нѣкотораго вниманія; оно вполнѣ доступно для тѣхъ, кто усвоилъ себѣ принципы сокращенія и расширенія періодовъ. Первый періодъ сокращенъ черезъ совпаденіе тактовъ двухъ его предложеній (§ 258); второй періодъ начинается на послѣдней нотѣ перваго (8—1), и первый періодъ поэтому не оканчивается полной каденціей. Придаточное предложеніе этого второго періода расширено на два такта посредствомъ прерванной каденціи, превращающей восьмой тактъ въ шестой. Весь этотъ періодъ, начиная со второго такта, написанъ въ строѣ доминанты.

332. Вторая часть предложенія начинается измѣненной формой первоначальной темы и ведетъ назадъ отъ *D* черезъ тоническій строй въ *C*, субдоминанту, и въ этомъ строѣ періодъ оканчивается. Такъ же, какъ и раньше, здѣсь въ двухъ предложеніяхъ періода конечный и первый такты совпадаютъ. Въ слѣдующемъ періодѣ является сокращеніе его первой двутактной фразы. Ясно, что каденція въ *E-moll* указываетъ на конецъ періода, что мы означили черезъ (8); считая отсюда такты назадъ, мы находимъ конецъ главнаго предложенія при (4), что ясно обозначено полукаденціей въ этомъ строѣ. Такъ же, какъ въ § 268 мы видѣли опущеніе цѣлаго главнаго предложенія, здѣсь мы видимъ опущеніе первой (легкой) фразы главнаго предложенія. Слѣдующій періодъ совершенно правильно построенъ и кончается половинной каденціей вмѣсто полной, что мы часто видѣли въ промежуточныхъ періодахъ. Въ послѣднемъ періодѣ этой прелюдіи оба предложенія расширены на шесть тактовъ; въ главномъ предложеніи расширеніе сдѣлано повтореніемъ по секвенціи первой фразы, тогда какъ въ придаточномъ, отъ (b) до конца, мы видимъ нѣчто вродѣ измѣненной темы въ тоническомъ строѣ, которая (a) была изложена въ первой части пьесы въ строѣ доминанты. Это и есть главнымъ образомъ то, что мы хотѣли показать въ этой прелюдіи,—повтореніе въ строѣ тоники темы, проведенной раньше въ другомъ строѣ.

Въ другихъ менѣе старинныхъ композиціяхъ, особенно у Гайдна и Моцарта, мы находимъ еще большую симметрію между двумя частями пьесы. Напр.


Adagio.
Mozart. Sonata in F.
(4)
(8)
legato
(4)
(4a)
(5)
(5a)
(6)
(8=6)
(8)
(8a)
(8b)


tr
p
f
p
f
(4)
f
(8)
tr
f
p
(4)
tr
f
f
f
p
f
(8=6)
(8)
p
legato
f
p
(4)
f
p
(4a)
f
p
(5)
(5a)
(6)



Эта пьеса заслуживаетъ нѣсколько болѣе подробнаго анализа ея ритмическаго и тематическаго построенія. Двучастная форма ея ясно обозначена тѣмъ, что каждая ея часть повторяется. Первая содержитъ 24 такта, однако она не подраздѣляется (какъ можно было бы пожалуй ожидать) на три періода. Вмѣсто этого мы находимъ въ началѣ періодъ нормальной длины, а затѣмъ періодъ, расширенный черезъ вставки и повторенія каденціи, изъ восьми тактовъ на 16. Нѣчто подобное мы встрѣтили въ § 321.

334. Первый и второй періоды построены не только изъ разнаго матеріала, но изъ матеріала контрастирующаго. Первый періодъ написанъ въ *F-moll*, при чемъ придаточное предложеніе оканчивается прерванной каденціей, главное—полной. Второй періодъ начинается въ параллельномъ строѣ *As-dur*. Несмотря на его неправильную длину, его ритмическій анализъ простъ, если мы будемъ твердо помнить, что каденціи приходятся на тяжелые такты, и что весьма опредѣленныя каденціи указываютъ на 4-й и 8-й такты періода. Главное предложеніе правильно и состоитъ изъ 4-хъ тактовъ; полукаденція, которой оно кончается, повторена двумя тактами позже (4 а). При (5 а)—вставка легкаго такта (§ 238); ошибочно было-бы назвать этотъ тактъ шестымъ тактомъ, а слѣдующій седьмымъ, потому что гармонія доказываетъ, что послѣдній, а не первый, есть тяжелый тактъ. Тремя тактами позже прерванная каденція превращаетъ восьмой тактъ въ шестой (по отношенію къ послѣдующему) и полная каденція въ *As* есть настоящій восьмой тактъ. Два каденціальныхъ повторенія (§ 227) заключаютъ первую часть пьесы.

335. Вторая часть этого *Adagio* состоитъ изъ трехъ періодовъ, изъ которыхъ первый кончается полукаденціей. Кромѣ перваго такта, начинающагося съ измѣненнаго первоначальнаго мотива, весь періодъ составленъ изъ новаго матеріала. Второй періодъ начинается повтореніемъ первой темы въ минорномъ строѣ доминанты, модулируя въ тоническій строй *F-moll* передъ придаточнымъ предложеніемъ. Это предложеніе расширено на два лишнихъ такта и тождественно съ начальнымъ періодомъ первой

части съ опущеніемъ двухъ тактовъ. Заключительный періодъ (восемь тактовъ расширенныхъ на 18) долженъ быть съ осторожностью сравненъ со вторымъ періодомъ первой части. Можно видѣть, что то, что тамъ было въ *As-dur*, здѣсь повторено съ легкими видоизмѣненіями въ *F-moll*; при (4 а) мы имѣемъ также расширеніе главнаго предложенія повтореніемъ половинной каденціи; при (5 а) мы имѣемъ ту же вставку легкаго такта, и существенная разница между ними замѣчается только въ томъ, что придаточное предложеніе здѣсь на два такта длиннѣе, чѣмъ тамъ, такъ какъ здѣсь прерванная каденція повторяется дважды вмѣсто одного раза (8—6). Вся пьеса можетъ быть выражена слѣдующимъ анализомъ:

Первая часть:

Первый періодъ (*F-moll*)—*8 тактовъ*

Второй періодъ (*As-dur*)—*16 тактовъ*

Вторая часть:

Промежуточный періодъ—8 тактовъ.

Видоизмѣненное повтореніе перваго періода (*C-moll* и *F-moll*) — 10 тактовъ.

Видоизмѣненное повтореніе второго періода *F-moll*—18 тактовъ.

336. Изъ всѣхъ разновидностей двучастной формы послѣдняя, нами разсмотрѣнная, есть самая важная, потому что она есть зародышъ, изъ которой развилась современная сонатная форма, что мы увидимъ въ другой книгѣ того же автора (Прикладная форма). Учащіеся хотя бы нѣсколько знакомые съ этой формой, безъ труда усмотрятъ, въ чемъ именно состоитъ этотъ зародышъ. Мы видѣли какъ большая двучастная форма есть въ главныхъ своихъ основахъ расширеніе меньшихъ формъ, объясненныхъ въ началѣ настоящей главы; и мы здѣсь опять видимъ то, что мы назвали органическимъ ростомъ большихъ формъ изъ меньшихъ.

337. Двучастная форма въ ея разныхъ видахъ, въ которыхъ мы ее видѣли, многими теоретиками называется двучастной *пѣсенной формой*. Мы не употребляемъ этого названія, находя его неподходящимъ ко многимъ случаямъ. Правда, весьма многія пѣсни написаны въ этой формѣ— (можно сказать большая часть пѣсенъ), но она такъ же часто употребляется въ инструментальныхъ сочиненіяхъ, какъ и въ вокальныхъ, и намъ кажется довольно нелѣпымъ сказать про прелюдію Баха (§ 330), что она написана въ пѣсенной формѣ, тогда какъ въ ней ничего похожаго на пѣснь нѣтъ. Совершенно такъ же походило бы къ этой прелюдіи названіе двучастной танцовальной формы, имѣя въ виду то, что очень многіе танцы написаны въ этой формѣ. Нелѣпость такого названія будетъ особенно ясна, если мы приложимъ названіе „танцовальная форма" къ аріи изъ „Мессіи", принадлежащей несомнѣнно къ той же категоріи. Такимъ образомъ оба названія: „двучастная танцовальная форма" и „двучастная пѣсенная форма" одинаково неподходящи, и лучше всего употреблять родовое понятіе „*Двучастная форма*", что мы и дѣлали впродолженіе всей настоящей главы.
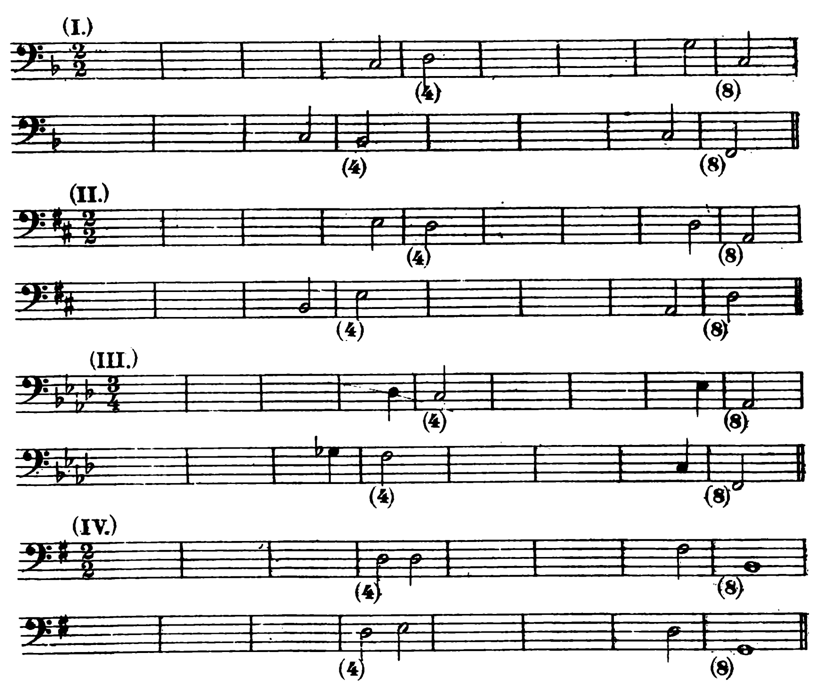
338. Теперь учащійся можетъ самъ писать короткія пьесы въ двучастной формѣ по приведеннымъ нами образцамъ. Чтобы помочь ему въ этомъ, мы въ заключеніе приведемъ нѣсколько общихъ правилъ, которыми онъ могъ бы руководствоваться въ случаѣ сомнѣнія, и которыя предохранили бы его отъ ошибокъ, часто дѣлаемыхъ начинающими. Прежде всего посовѣтуемъ начать съ самой простой и правильной формы раньше, чѣмъ приступать къ большимъ и расширеннымъ формамъ.

339. Легчайшій родъ композиціи, которымъ слѣдуетъ начать, есть хоралъ, состоящій изъ двухъ восьмитактныхъ періодовъ, изъ которыхъ каждый раздѣленъ на два предложенія какой-нибудь серединной каденціей. Можно посовѣтовать при этомъ кончить первый періодъ модуляціей въ близко родственный строй,—лучше всего самой употребительной модуляціей: въ доминанту для мажора, и въ параллельный мажоръ для минора. Нерѣдко оба періода кончаются въ тоническомъ строѣ полной каденціей; но въ короткой пьесѣ обыкновенно лучше не вводить дважды одну и ту же каденцію. Мы уже предупреждали учащагося отъ того, чтобы

не модулировать въ одинъ и тотъ же строй дважды (§ 324). Въ серединныхъ каденціяхъ, оканчивающихъ главныя предложенія, также должно быть разнообразіе. Главное предложеніе перваго періода нерѣдко оканчивается полнымъ заключеніемъ на тоникѣ (какъ напр. въ § 311, 317). Но ставить такую каденцію въ концѣ главнаго предложенія *второго* періода не слѣдуетъ: это было бы очень слабымъ пріемомъ, потому что тогда мы имѣли бы эту каденцію дважды подрядъ: въ концѣ третьяго отдѣла пьесы, и въ концѣ четвертаго. Серединныя каденціи могутъ быть полукаденціями, несовершенными каденціями на тоникѣ, или несовершенными или полными каденціями въ какомъ-либо близкомъ строѣ.

340. То, что должно приводить къ этимъ каденціямъ, можетъ быть предоставлено изобрѣтательности самого учащагося. Мы уже въ началѣ говорили, что изобрѣтенію мелодіи научиться нельзя; только общіе намеки могутъ быть даны для построенія тѣхъ различныхъ предложеній, изъ которыхъ будетъ состоять сочиняемая пьеса. Хорошо помнить, что должно быть нѣкоторое соотношеніе между разными частями пьесы, хотя опредѣлить, въ чемъ именно должно состоять это соотношеніе, не такъ легко. Часто развитіе мелодіи изъ одного или двухъ мотивовъ даетъ это соотношеніе; иногда съ выгодой можно употребить секвенціальные пассажи. Впрочемъ если у учащагося есть способность къ композиціи, его музыкальное чувство будетъ его лучшимъ руководителемъ.

341. Теперь мы дадимъ бланки для хораловъ съ данными въ нихъ числомъ тактовъ и басами каденцій.
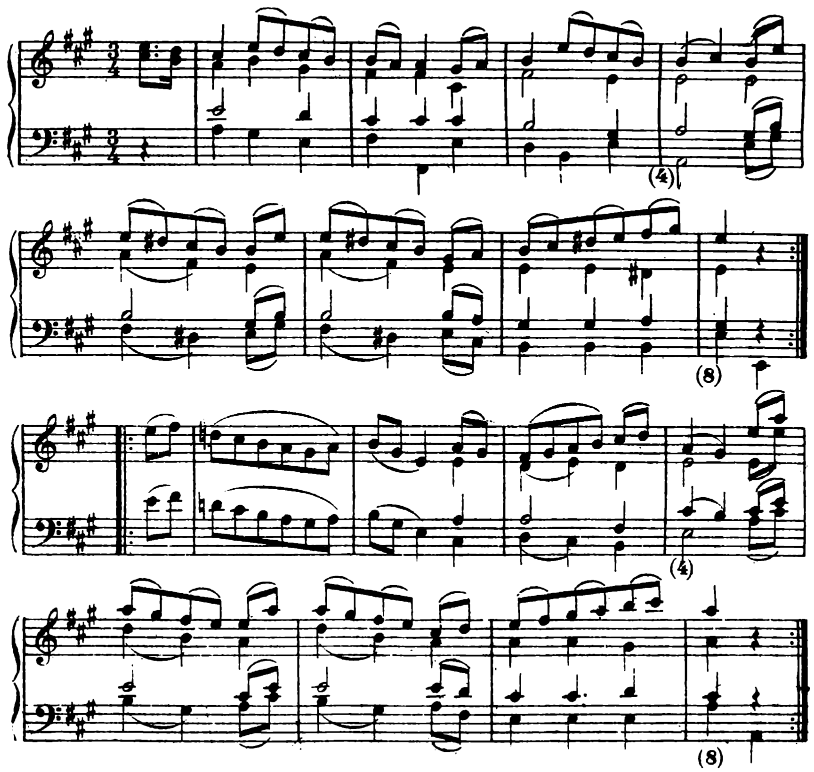


Эти бланки могутъ быть заполнены самымъ различнымъ образомъ, и учащійся долженъ написать по крайней мѣрѣ по двѣ или по три мелодіи для каждаго. Если мелодія начинается съ неполнаго такта, длительность послѣдняго аккорда почти всегда должна довершить общую длину такта. Слѣдовательно для того, чтобы опредѣлить длительность первой ноты мотива (затакта) надо обратиться къ длительности послѣдняго аккорда и вычесть ее изъ длительности всего такта.

342. Мы видимъ въ нашихъ предполагаемыхъ мелодіяхъ все разныя каденціи. Вторая половина второй мелодіи кончается несовершенной каденціей на тоникѣ, вмѣсто модуляціи въ доминанту; это примѣръ весьма обычной формы. Четвертая мелодія отличается отъ другихъ; каждая строчка начинается съ тяжелой, а не съ легкой ноты, и предполагается, что первое и третье предложенія имѣютъ женскія окончанія. Мы также ввели одну не очень употребительную модуляцію въ концѣ перваго періода.

343. Написавъ нѣсколько пьесъ по даннымъ нами бланкамъ, учащійся пусть пишетъ другія, выбирая каденціи самостоятельно; ему можно не ограничиваться данными нами тактовыми дѣленіями и испытать свои силы на другихъ формахъ.

344. Слѣдующій шагъ въ композиціи состоитъ въ томъ, чтобы писать небольшія пьесы въ 16 тактовъ не только въ формѣ хораловъ, но и въ другихъ формахъ. Очень полезное упражненіе состоитъ въ *парафразированіи* разныхъ примѣровъ, данныхъ въ этой главѣ, т. е. въ писаніи другихъ пьесъ въ той же точно формѣ, въ которой написаны эти примѣры, но съ внесеніемъ иного матеріала. Какъ на примѣръ этого, мы даемъ парафразу менуэта Моцарта, приведеннаго въ § 314.



Сравненіе этой пьесы, написанной лишь какъ упражненіе, безъ претензіи на музыкальное значеніе, съ оригиналомъ Моцарта, показываетъ, что она близко слѣдуетъ за очертаніями оригинала. Всѣ каденціи идентичны, второй тактъ второго предложенія есть повтореніе перваго, а четвертое предложеніе есть переложеніе второго—изъ строя доминанты въ строй тоники. Достаточно этого примѣра для того, чтобы показать учащемуся, какъ писать парафразы.

345. Написавъ нѣсколько парафразъ по нашему указанію, учащійся можетъ самъ попробовать сочинять оригинальныя пьесы въ двучастной формѣ, не ограничиваясь двухперіодными пьесами. Если учащійся напишетъ пьесу съ тремя періодами, то пусть лучше первая часть будетъ содержать одинъ періодъ, а вторая два, какъ въ § 323, но не наоборотъ; ибо слѣдуетъ помнить, что вторая часть пьесы есть отвѣтъ на первую, и поэтому она должна быть *тяжеле* ея и длиннѣе ея, если не равной съ ней длины. Третій періодъ можетъ быть построенъ изъ новаго матеріала или быть просто повтореніемъ или видоизмѣненнымъ повтореніемъ перваго періода; конечно онъ долженъ быть видоизмѣненъ, если первый періодъ оканчивается не въ тоническомъ строѣ.

346. Нельзя посовѣтовать писать пьесу простой двучастной формы съ числомъ періодовъ большимъ четырехъ. Если такая пьеса будетъ состоять изъ четырехъ періодовъ, то либо въ каждой ея части будетъ по два періода, либо въ первой одинъ, а во второй—три. Во всѣхъ этихъ большихъ формахъ надо тщательно стараться разнообразить каденціи; модулируя, учащійся долженъ осторожно отнестись къ тому порядку, въ которомъ эти модуляціи чередуются. Особенно слѣдуетъ помнить, что въ мажорной пьесѣ почти всегда первая модуляція въ субдоминанту будетъ не хороша; субдоминанта есть строй, къ которому первоначальный строй относится какъ доминанта къ тоникѣ, и преждевременная модуляція въ этотъ строй скоро ослабляетъ чувство первоначальной тональности. Съ другой стороны, разъ сдѣлана модуляція въ сторону доминанты, то послѣ этого лучшей слѣдующей модуляціей обыкновенно будетъ модуляція въ сторону субдоминанты; одна модуляція уравновѣшиваетъ другую, и впечатлѣніе первоначальнаго строя сохраняется.

347. Въ заключеніе полезно дать учащемуся нѣкоторыя указанія относительно употребленія періодовъ неправильной длины. Прежде всего совѣтуемъ не употреблять ихъ до тѣхъ поръ, пока не выработалось основательное умѣніе писать періоды нормально восьмитактной длины. Послѣ этого можно расширять періоды введеніемъ третьяго четырехтактнаго предложенія по формѣ (8=4), или повторять и удлинять каденціи (§§ 227—231). Затѣмъ можно ввести простое или варіированное повтореніе одной фразы (§§ 233—234). Ввести вставку одного такта (§§ 238—247) окажется труднѣе, и здѣсь на помощь учащимся должно придти его музыкальное чувство. Введенія лишняго такта исключительно съ цѣлью сдѣлать ритмъ неправильнымъ болѣе чѣмъ безполезно. Пятитактныя предложенія не особенно употребительны, и къ нимъ слѣдуетъ прибѣгать лишь для выраженія особаго эффекта, иначе не получаемаго. То же относится къ опущенію такта, приводящему къ трехтактному ритму. Всегда легко можно опредѣлить, употреблены ли предложенія съ неправильнымъ ритмомъ съ цѣлью произвести извѣстное художественное впечатлѣніе, или же они являются лишь послѣдствіемъ небрежности и неумѣлости композитора. Съ другой стороны сокращенія, производимыя совпаденіемъ тактовъ двухъ предложеній (8=1) можно вводить довольно часто, и они производятъ отличное впечатлѣніе; но, прибавимъ мы, это относится скорѣе къ большимъ формамъ сонаты и др., чѣмъ къ тѣмъ малымъ формамъ, которыми мы теперъ заняты. Вообще въ пьесахъ простой двучастной формы сравнительно рѣдко можно рекомендовать введеніе другихъ неправильностей ритма, кромѣ прибавленія третьяго предложенія (8=4) или повторенія каденцій (8 а), 8 b и т. д.).

ГЛАВА X.

Простая трехчастная форма.

Теперь мы приходимъ къ разсмотрѣнію одной изъ важнѣйшихъ и употребительнѣйшихъ формъ, извѣстной подъ названіемъ *трехчастной формы*. Словомъ *„трехчастная“* опредѣляется, что она дѣлится на три части, точно такъ же, какъ „двучастная форма“ дѣлится на двѣ части. Эту форму часто называютъ „трехчастной пѣсенной формой“ такъ же, какъ двучастную называютъ „двучастной пѣсенной формой“. По причинамъ, приведеннымъ нами въ § 337, мы не придерживаемся этого названія.

349. Къ несчастію между теоретиками существуетъ большое разногласіе относительно номенклатуры разныхъ музыкальныхъ формъ. Напр. менуэтъ Гайдна, приведенный въ § 321 какъ примѣръ двучастной формы, нѣкоторыми авторитетными теоретиками причислялся бы къ трехчастной формѣ, тогда какъ нѣкоторые примѣры, которые мы дадимъ въ этой главѣ, описаны въ „Композиціи“ Маркса, какъ относящіеся къ формѣ рондо. Правда разнообразныя формы музыки часто столь похожи одна на другую, что иногда только тщательный анализъ можетъ показать, къ какому разряду относится данная пьеса; но изъ этого слѣдуетъ, что опредѣленный критерій, разграничивающій однѣ формы отъ другихъ, тѣмъ болѣе желателенъ.

350. Чтобы уяснить этотъ вопросъ, обратимся къ образцу § 321, и покажемъ, почему мы признаемъ его принадлежащимъ къ двучастной, а не къ трехчастной формѣ. Признающіе ту номенклатуру, о которой мы только что говорили, сказали бы, что первые восемь тактовъ представляютъ первую часть пьесы, слѣдующіе шестнадцать — вторую часть, а повтореніе первыхъ восьми тактовъ—третью часть. Наше возраженіе противъ такого взгляда основано на томъ, что вторая часть пьесы не представляетъ контраста съ первой, а есть лишь продолженіе ея. Настоящая трехчастная форма всегда содержитъ въ себѣ какой-нибудь *эпизодъ*; подъ этимъ словомъ мы подразумѣваемъ тему, вполнѣ отличную отъ главной темы пьесы и болѣе или менѣе контрастирующую съ ней. Можно видѣть, что подъ такое опредѣленіе не подходитъ та средняя часть минуэта Гайдна, о которой идетъ рѣчь.

351. Теперь обратимся къ менуэту и тріо Моцарта, приведеннымъ въ § 314; мы говорили, что менуэтъ и тріо, взятые въ отдѣльности, мы признаемъ написанными въ двучастной формѣ, но что эти двѣ части, взятыя вмѣстѣ, и вмѣстѣ съ повтореніемъ менуэта, представляютъ трехчастную форму. При сравненіи этой пьесы съ образцомъ изъ Гайдна, даннымъ въ § 323, мы увидимъ въ пьесѣ Моцарта ту разницу, что тріо здѣсь представляетъ несомнѣнный контрастъ съ менуэтомъ. Мы не описываемъ его какъ эпизодъ только потому, что оно само по себѣ представляетъ нѣчто цѣлое; но поскольку темы менуэта и тріо контрастируютъ между собой, последнее несомнѣнно имѣетъ нѣкоторый эпизодическій характеръ.
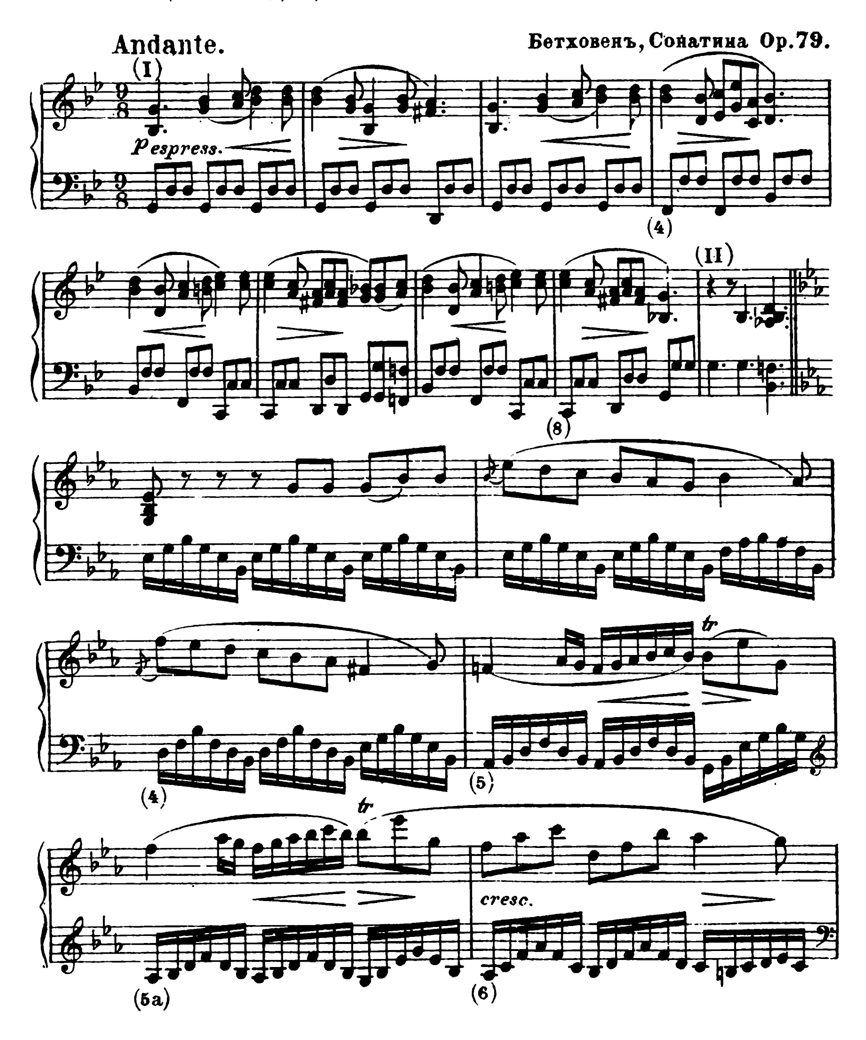
352. Въ настоящей трехчастной формѣ, ***первая часть пьесы будетъ всегда сама по себѣ состоять изъ полной двучастной формы***; т. е. первая часть ея будетъ состоять по меньшей мѣрѣ изъ двухъ періодовъ (§ 306), изъ которыхъ второй долженъ оканчиваться полной каденціей на тоникѣ; иначе очевидно двучастная форма не была бы закончена. Вторая часть пьесы можетъ тоже быть въ двучастной формѣ, какъ напр. тріо менуэта; но также часто (а можетъ быть еще чаще) можно видѣть, что средняя часть пьесы, вмѣсто того, чтобы кончиться полной каденціей, ведетъ обратно къ вступленію первой части. Мы должны прибавить, что въ громадномъ большинствѣ случаевъ, эта средняя часть будетъ въ другомъ строѣ, чѣмъ первая. Случайно менуэтъ и тріо могутъ быть написаны въ томъ же строѣ, какъ въ § 314; но это бываетъ рѣдко. Третья часть пьесы есть повтореніе первой въ полномъ ея составѣ или въ неполномъ видѣ; нерѣдко первая часть сильно видоизмѣнена или варіирована. Свободно написанная *кода* (что значитъ по итальянски—хвостъ), т. е. заключитель-

ная часть, можетъ быть прибавлена къ концу по желанію композитора; она можетъ состоять изъ новаго матеріала или же она построена на темахъ, уже слышанныхъ въ той же пьесѣ.
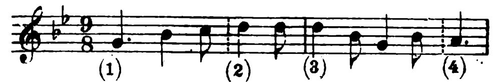
353. Для единства сочиненія, какъ цѣлаго, необходимо, чтобы третья часть пьесы содержала главную идею первой части. Часто при этомъ повтореніи мы находимъ большія измѣненія; иногда только одинъ періодъ первой части повторяется; однако третья часть никогда не строится такъ, какъ вторая часть,—изъ новаго матеріала.

354. Тѣ общія очертанія трехчастной формы, которыя мы здѣсь приводимъ, могутъ быть выполнены почти безконечно разнообразными способами. Примѣры трехчастной формы, которые мы приведемъ, покажутъ намъ, что эта форма много растяжимѣе, чѣмъ двучастная форма; въ самомъ дѣлѣ, мы встрѣчаемъ эту форму почти во всѣхъ отдѣлахъ музыки.

355. Нашъ первый образецъ трехчастной формы есть одинъ изъ кратчайшихъ и простѣйшихъ примѣровъ этого рода. Три части его означены римскими цифрами (I, II, III).



Слѣдуетъ отмѣтить ритмическое построеніе этой пьесы, которое встрѣчается не очень часто. Тактовое дѣленіе здѣсь сложно, и каждый тактъ содержитъ какъ бы три такта въ $^3/_8$. Въ этомъ случаѣ мы имѣемъ явственно выраженное второе удареніе въ каждомъ тактѣ, на 3-мъ его дѣленіи. Г. Риманъ въ своемъ „Катехизисѣ композиціи" объясняетъ этотъ ритмъ, какъ ритмъ въ $^6/_8$ съ опущеніемъ одного легкаго полутакта черезъ каждый тактъ.



Независимо отъ того, примемъ ли мы, или нѣтъ, это остроумное объясненіе, несомнѣнно каждый тактъ здѣсь имѣетъ два ударенія, и поэтому въ каждомъ періодѣ мы находимъ четыре такта вмѣсто восьми. Никогда не надо забывать, что длина періода зависитъ не отъ числа тактовъ, въ немъ находящихся, а отъ числа удареній и отъ положенія каденцій. Здѣсь, хотя конечные аккорды каденцій всегда приходятся на послѣднія дѣленія тактовъ, нѣтъ женскихъ окончаній, такъ какъ на этихъ дѣленіяхъ находятся болѣе тяжелыя ударенія. (4-е и 8-е).

356. Первая часть пьесы (до конца 8-го такта) есть полная двучастная форма (§ 352) содержащая два періода, изъ которыхъ первый кончается въ параллельномъ мажорѣ, а второй возвращается къ тоникѣ. Вторая часть пьесы начинается съ модуляціи въ *Es* и въ этомъ строѣ написанъ эпизодъ. Эта часть тоже состоитъ изъ двухъ періодовъ; первый состоитъ изъ четырехъ тактовъ и кончается полной каденціей на 4-мъ тактѣ женскимъ окончаніемъ: второй расширенъ на 5 тактовъ черезъ повтореніе перваго такта октавой выше (5 а); его главное предложеніе оканчивается прерванной каденціей, а придаточное—полной (8). Вторая часть завершена третьимъ періодомъ, модулирующимъ обратно въ *G-moll* и кончающимся полукаденціей въ этомъ строѣ. Третья часть есть точное повтореніе первой; за ней слѣдуетъ кода, состоящая изъ одного періода, въ которомъ 4 такта расширены на 5 повтореніемъ по секвенціи второго такта. Конечная каденція имѣетъ женское окончаніе.
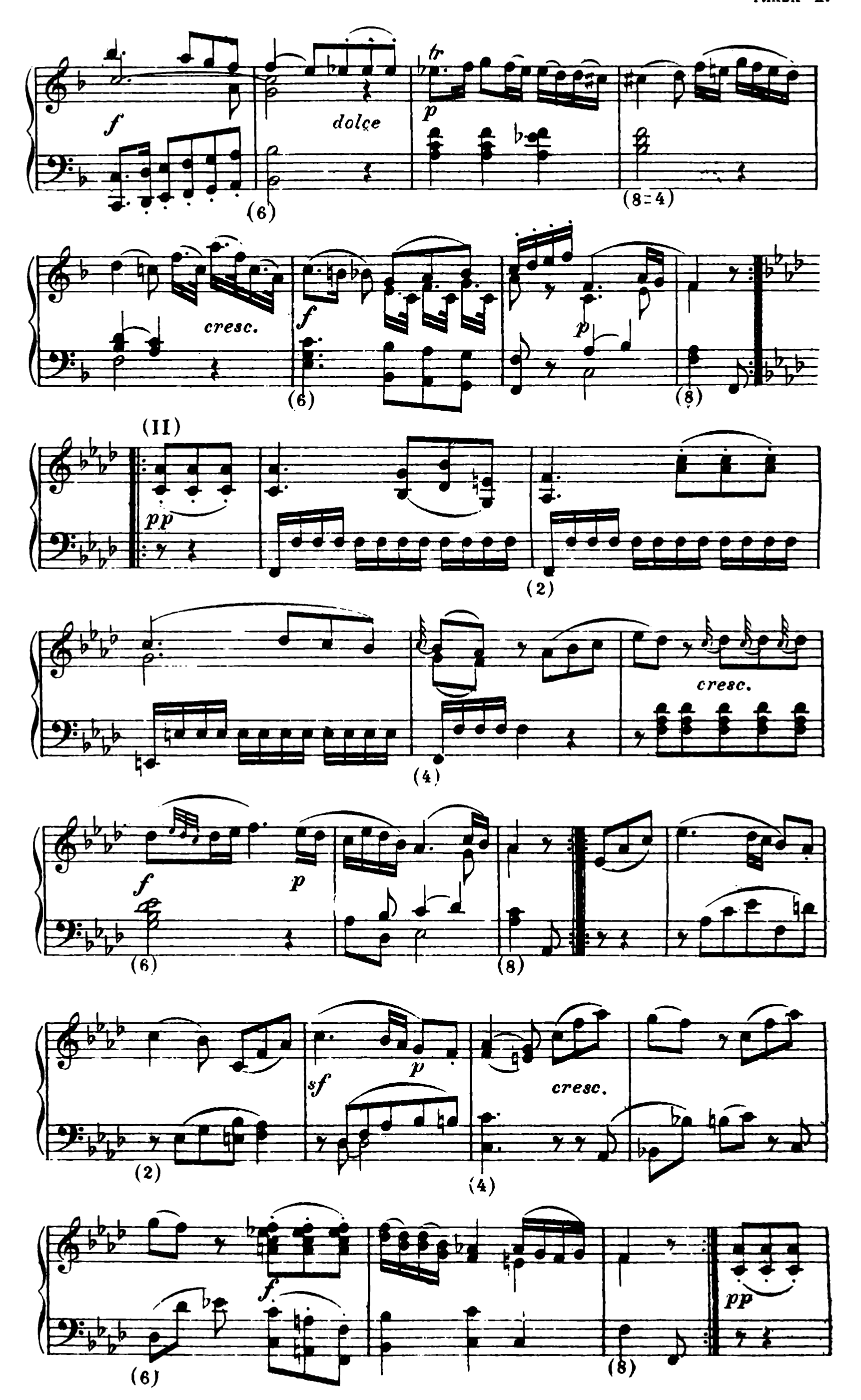
357. Слѣдующій нашъ примѣръ нѣсколько пространнѣе:
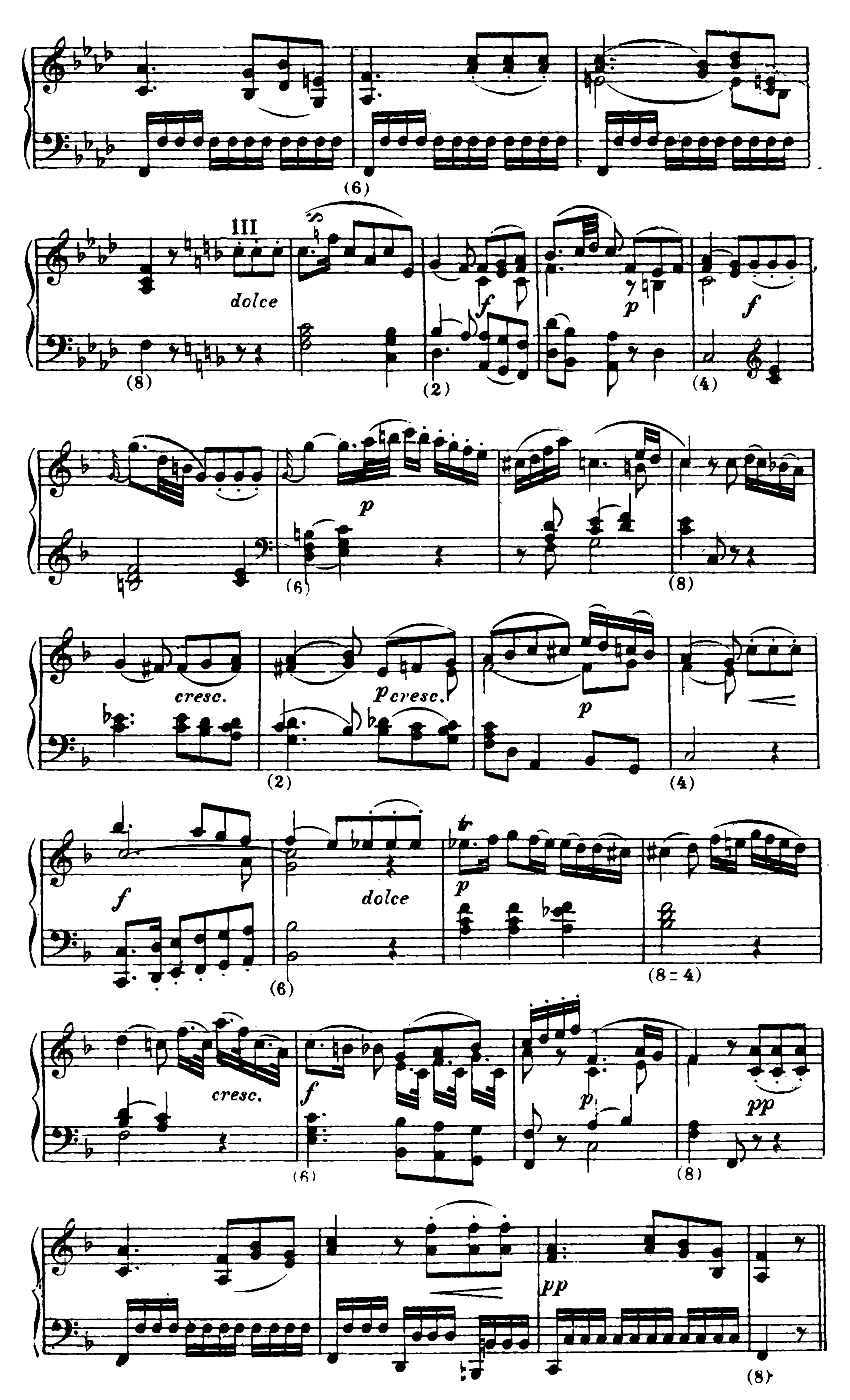
Andante cantabile. **Моцартъ, Соната въ C, № 10.**

(1) *dolce* (2) *f* *p* *f* (4)

p (6) (8)

cresc. *p* *cresc.* *p* (2) (4)

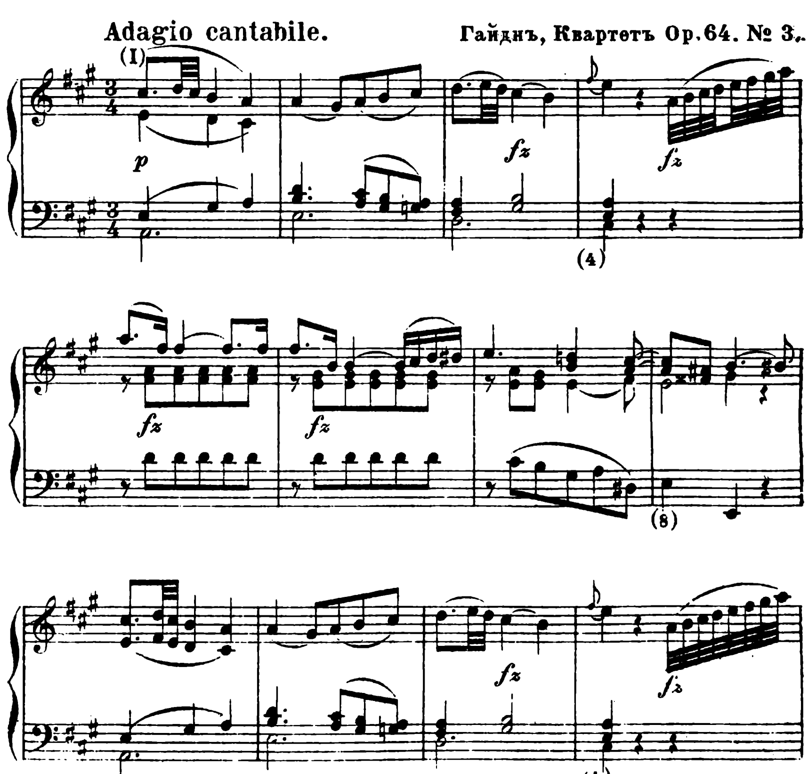

f
dolce
tr
p
(6)
(8=4)
cresc.
f
p
(6)
(8)
(II)
pp
(2)
cresc.
(4)
f
p
(6)
(8)
sf
p
cresc.
(2)
(4)
f
pp
(6)
(8)
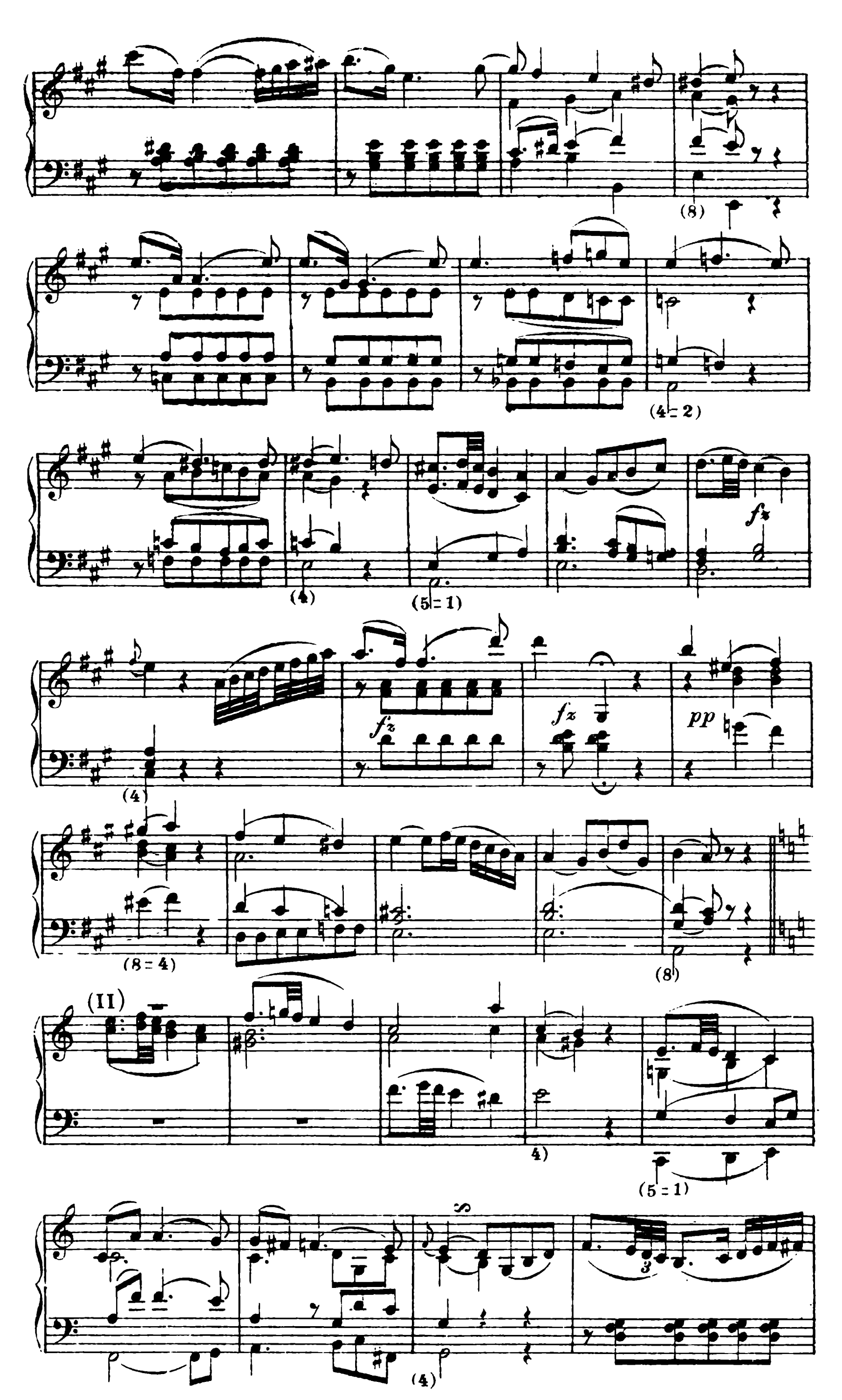

(6)
III
dolce
(8)
f
p
f
(2)
(4)
p
(6)
(8)
cresc.
p cresc.
p
(2)
(4)
f
dolce
p
(6)
(8 = 4)
cresc.
f
p
pp
(6)
(8)
pp
(8)
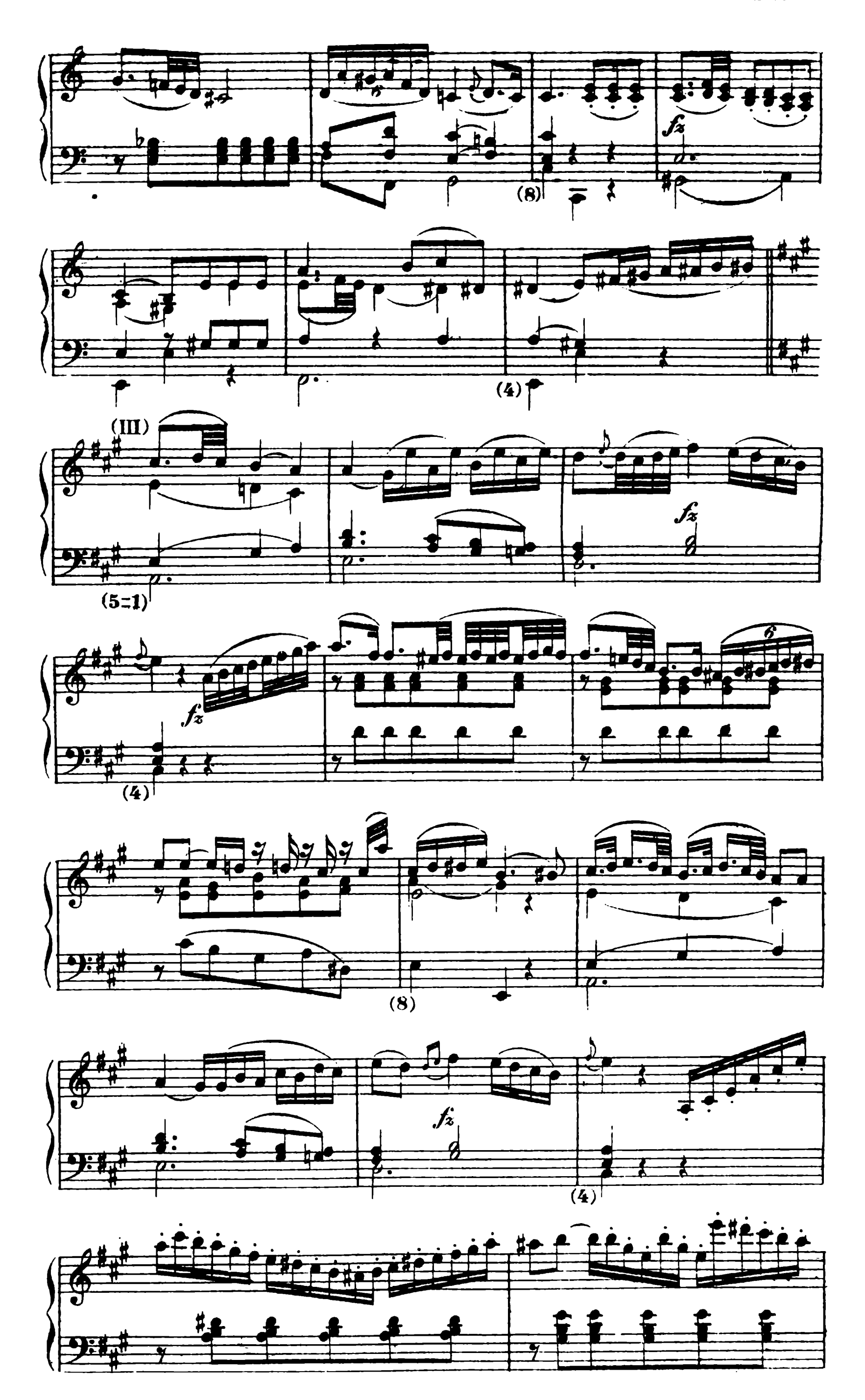
Форма этой пьесы совершенно ясна. Первая часть ея написана такъ же, какъ и въ предыдущемъ примѣрѣ, въ двучастной формѣ, каждая половина которой повторяется, что, какъ мы увидимъ, часто встрѣчается. Второй періодъ расширенъ прибавленіемъ новаго придаточнаго предложенія. Средняя часть пьесы по своей формѣ походитъ на тріо менуэта, каждая половина котораго повторена. Сама по себѣ эта часть есть образецъ полной двучастной формы; за ней слѣдуетъ кодетта въ четыре такта, содержащая два полныхъ предложенія на тонической педали. (*Кодеттой* называются заключительные такты, подобные кодѣ, отличающіеся отъ нея только тѣмъ, что они вводятся въ серединѣ пьесы, а не въ концѣ ея). Затѣмъ первая часть пьесы повторяется безъ измѣненія, и пьеса заканчивается короткой кодой въ четыре такта, основанной на темѣ средней части, но въ мажорѣ, а не минорѣ.

358. Очень часто эпизодъ—средняя часть трехчастной пьесы будетъ имѣть ту же тонику, что и главная тема, но будетъ написана въ мажорѣ, если тема написана въ минорѣ, и наоборотъ. Это именно то, что мы видимъ въ данномъ случаѣ. Другой знакомый примѣръ этому мы найдемъ въ *Andante* Бетховенской Сонаты въ *D*, Ор. 28. Напомнимъ учащемуся, что пьеса начинается темой въ двучастной формѣ съ повтореніемъ каждой части въ *D-moll*. Средняя часть въ *D-dur* также написана въ двучастной формѣ съ повтореніями, послѣ чего первая часть, значительно украшенная, повторена, и короткая кода заключаетъ пьесу.
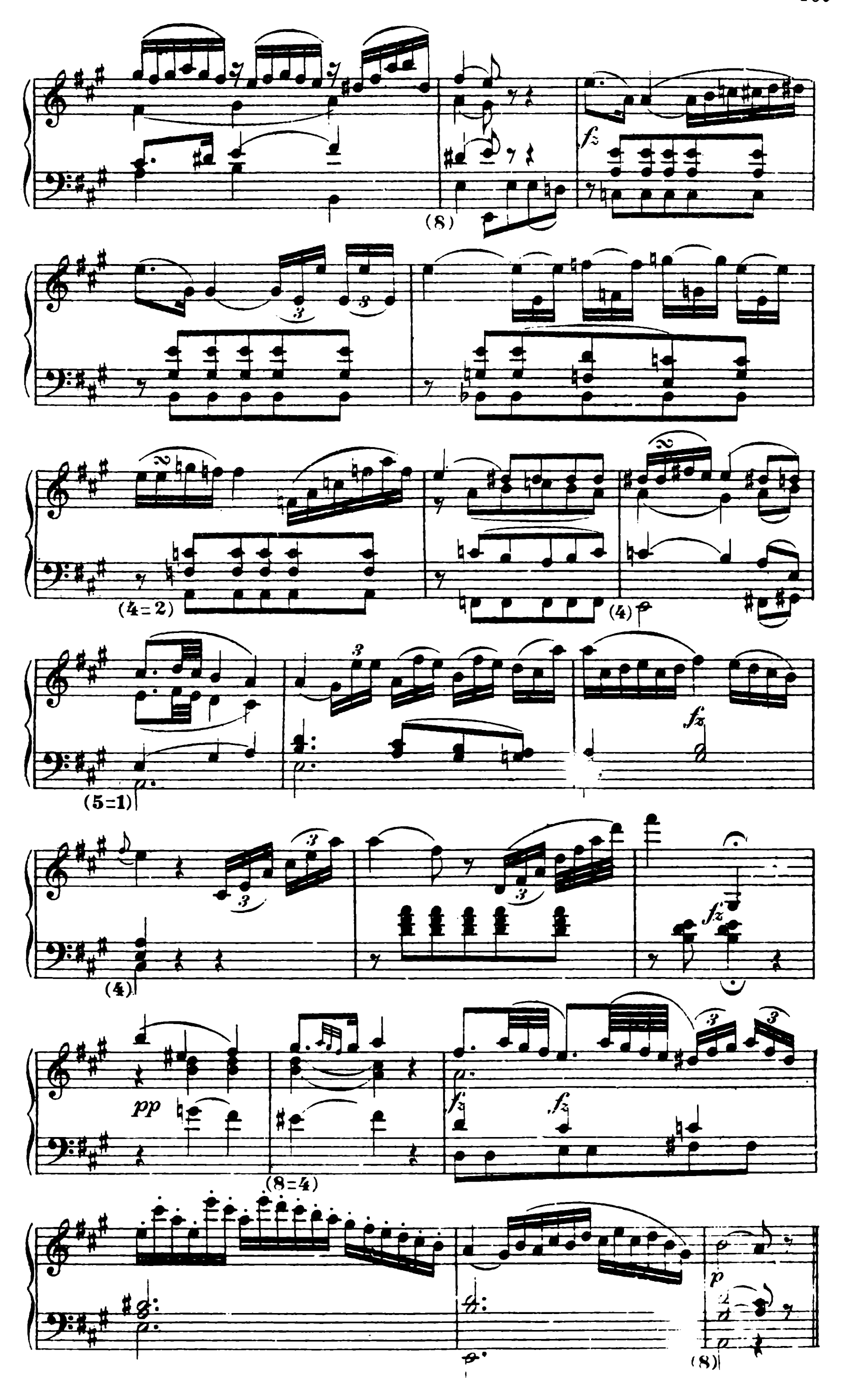
359. Въ трехчастной формѣ часто можно видѣть, и это для нея характерно, что третья часть ея есть болѣе или менѣе варіированная первая; мы это увидимъ въ слѣдующемъ примѣрѣ, гдѣ мы также найдемъ нѣкоторыя новыя особенности трехчастной формы.




(8)
(4 = 2)
fz
(4)
(5 = 1)
(4)
fz
fz
pp
(8 = 4)
(8)
(II)
4)
(5 = 1)
3
(4)



(8)
fz
(4)
(III)
fz
(5=1)
fz
(4)
6
(8)
fz
(4)
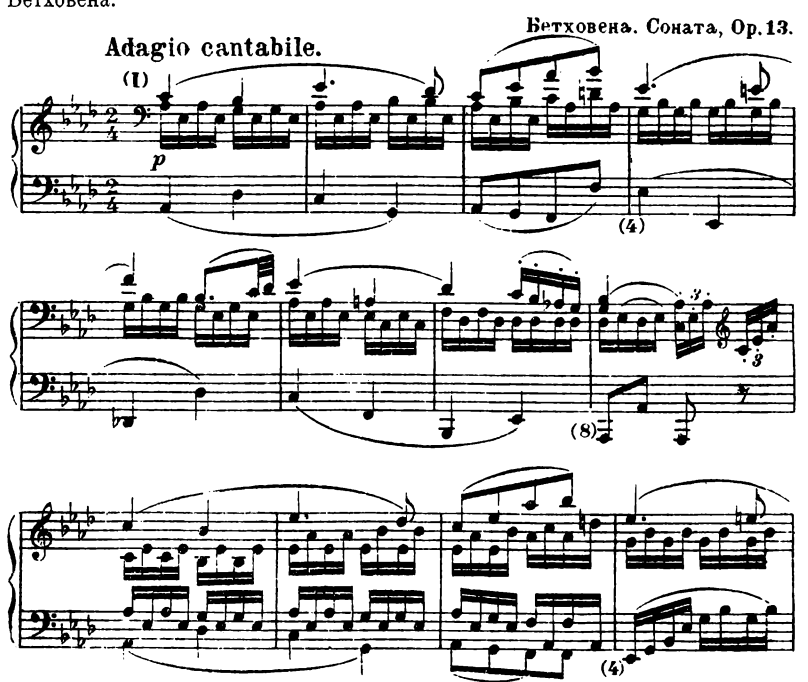

(8)
(4=2)
(4)
(5=1)
(4)
(8=4)
(8)
fz
pp
p
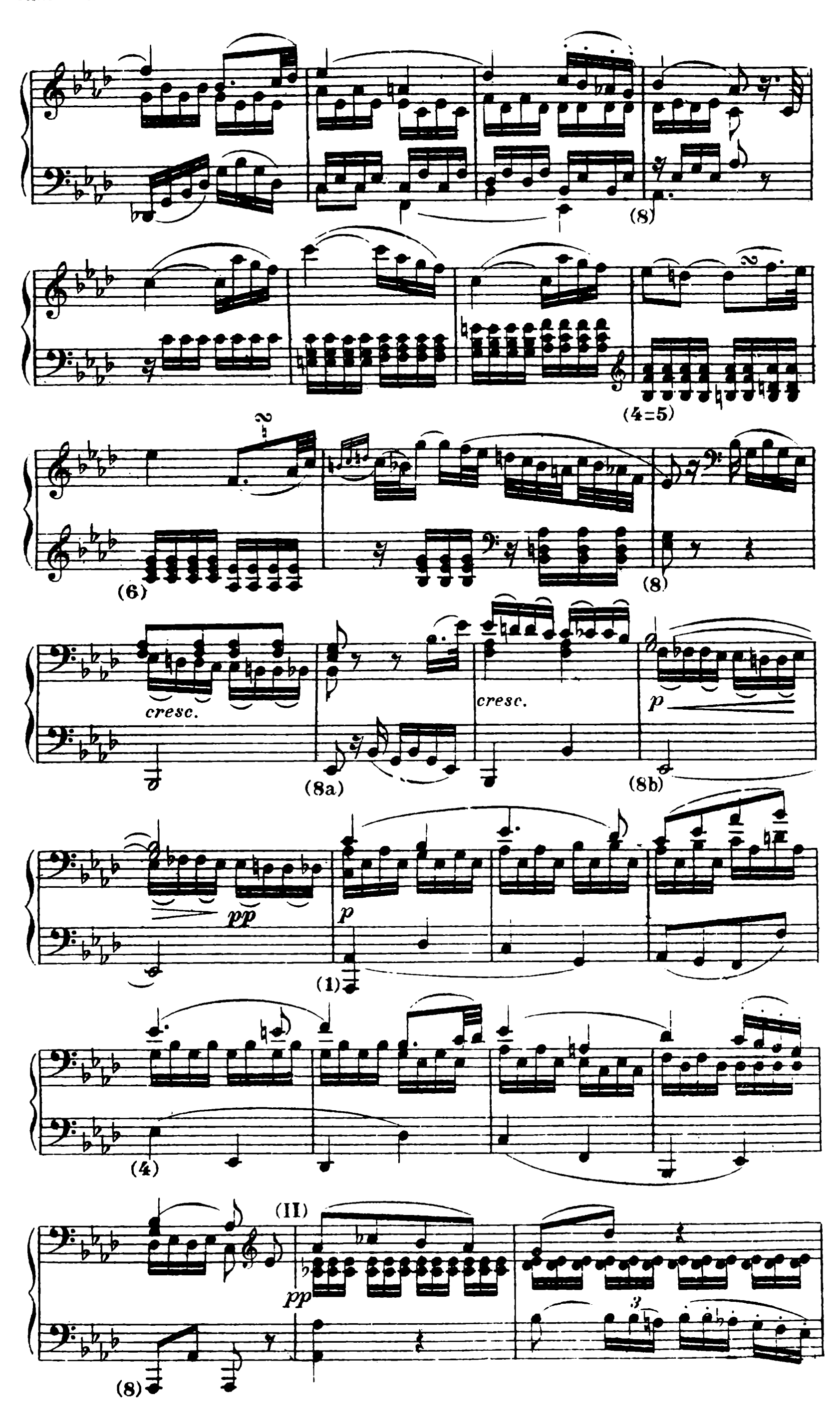
Въ этой прекрасной пьесѣ, для ясности, мы соединили всѣ партіи въ двѣ строчки, причемъ нѣкоторыя перекрещиванія голосовъ не указаны, хотя ни одна нота пьесы не выпущена. Первая часть *Adagio* содержитъ три періода, изъ которыхъ первый и второй имѣютъ нормальную длину въ восемь тактовъ каждый, тогда какъ третій, путемъ разныхъ расширеній, удлиненъ на 18 тактовъ. Мы совѣтуемъ учащемуся тщательно изучить всѣ ритмическіе анализы, даваемые нами въ настоящей главѣ. Одна изъ главныхъ цѣлей, которую мы имѣли въ виду, приводя здѣсь цѣлыя пьесы, есть поясненіе на дѣлѣ тѣхъ общихъ принциповъ относительно сокращенія и удлиненія періодовъ и предложеній, которыя даны въ главѣ VIII.
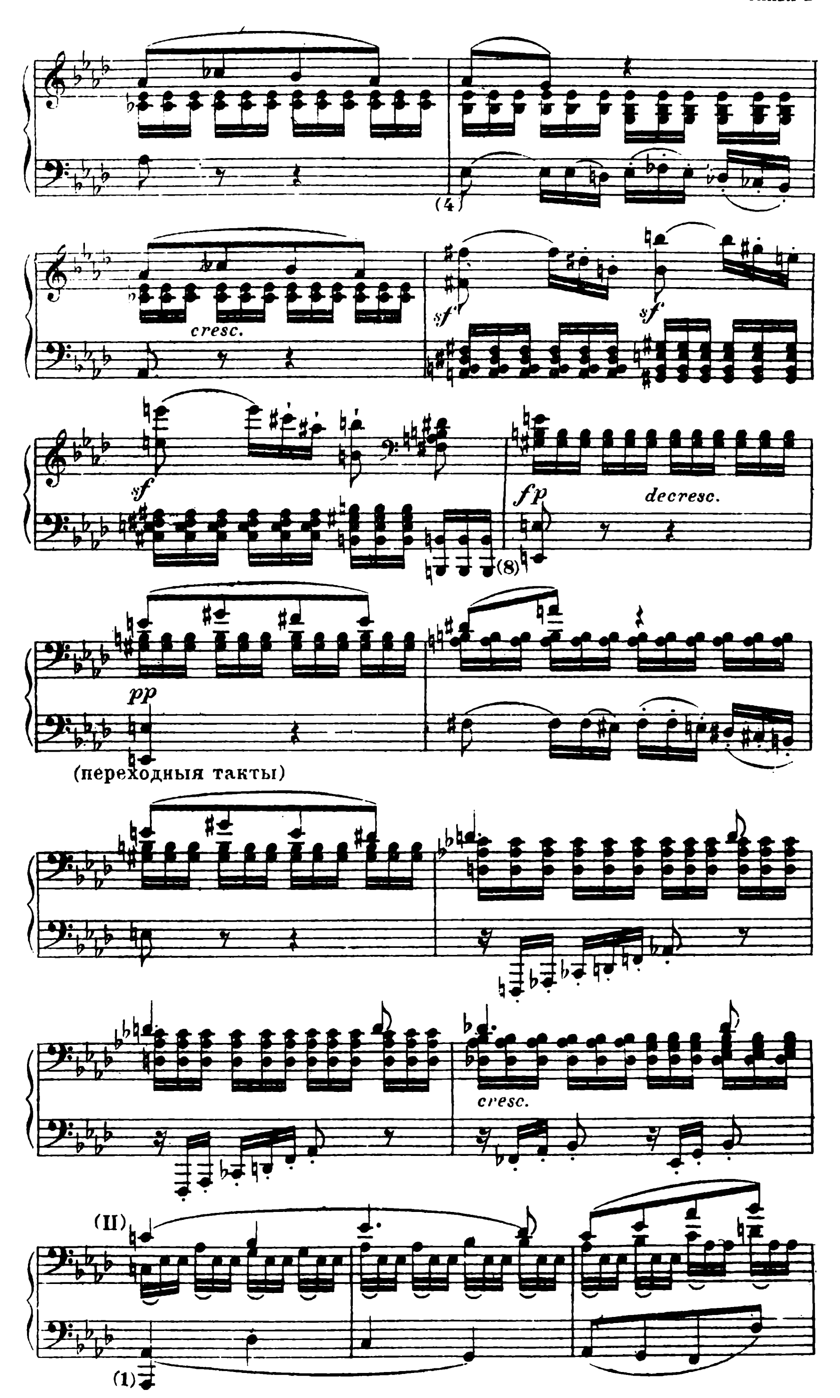
360. Вторая часть пьесы начинается въ *A-moll* съ имитаціоннымъ проведеніемъ перваго такта главной темы. Настоящая тема эпизода начинается не раньше пятаго такта при вступленіи *C-dur*. Изъ того, что слѣдуетъ, можно заключить, что здѣсь начинается восьмитактный періодъ; итакъ пишемъ здѣсь (5=1); такимъ образомъ мы встрѣчаемся съ періодомъ, въ которомъ прибавлено другое главное, а не придаточное предложеніе (8=4, съ чѣмъ мы не разъ встрѣчались). Въ сущности эпизодъ здѣсь состоитъ изъ одного только восьмитактнаго періода, написаннаго въ *C-dur*, т. е. въ строѣ, находящемся на второй степени родства съ первоначальной тоникой (§ 83). За этимъ періодомъ слѣдуетъ главное предложеніе въ *A-moll*, кончающееся на доминантѣ этого строя для обратнаго перехода къ третьей части пьесы.

361. Если учащійся сравнитъ третью часть пьесы съ первой, онъ найдетъ, что не только ритмическія, но даже гармоническія очертанія этихъ двухъ частей одинаковы. Въ самомъ дѣлѣ, третья часть есть не что иное, какъ раскрашенная варіація первой части. Въ противоположность предыдущимъ нашимъ примѣрамъ, здѣсь нѣтъ ни одного такта коды.

362. Слѣдующій нашъ примѣръ есть *Adagio* Патетической Сонаты Бетховена.




(8)
(4=5)
(6)
(8)
cresc.
cresc.
p
(8a)
(8b)
pp
p
(1)
(4)
(II)
pp
3
(8)


(4
cresc.
sf
sf
sf
fp
decresc.
(8)
pp
(переходныя такты)
cresc.
(II)
(1)



(4)

(8)

(4)

Coda

pp

(8)

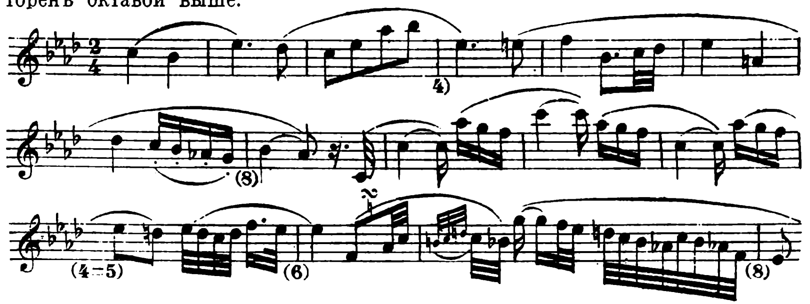
(8a)

rf *rf* *rf* *pp*

(8b) (8c) (8d) (8e)

Прежде чѣмъ говорить о формѣ этой вещи, мы хотимъ сказать нѣсколько словъ по поводу знаковъ, указывающихъ на фразировку. Для обозначенія *legato* обыкновенно ставятъ скобку (лигатуру) и учащійся знаетъ, что между концомъ одной скобки и началомъ другой долженъ быть небольшой перерывъ, который дѣлается тѣмъ, что продолжительность послѣдней ноты подъ скобкой немного сокращается. Но на дѣлѣ почти никогда у старыхъ композиторовъ (а часто также и новыхъ) знаки фразировки не соотвѣтствуютъ ритмическому подраздѣленію на предложенія и періоды. Мы показали въ главахъ II и III этой книги тѣ принципы, на которыхъ зиждется построеніе мелодіи, и мы видѣли, что за рѣдкими исключеніями легкія ноты относятся къ послѣдующимъ, а не къ предыдущимъ тяжелымъ нотамъ. Но если мы попытаемся сыграть эту пьесу, строго соблюдая фразировку такъ, какъ она написана, мы получимъ самые нелѣпые результаты. Анализъ періодовъ, подраздѣляющихся на предложенія, фразы и мотивы, доказываетъ, что правильная фразировка должна быть совершенно иная.

363. Чтобы это выяснить, проанализируемъ два періода (2-й и 3-ій) этой пьесы. Мы начинаемъ съ девятаго такта, гдѣ первый періодъ повторенъ октавой выше.



Гармонія перваго изъ этихъ двухъ періодовъ показываетъ, что главное предложеніе подраздѣляется на двѣ фразы, тогда какъ придаточное предложеніе непрерывно. Секвенціальный характеръ 5-го и 6-го тактовъ мѣшаетъ намъ разсматривать *e* въ шестомъ тактѣ, какъ конецъ фразы. Слѣдовательно здѣсь мы имѣемъ иллюстрацію того, о чемъ мы говорили въ § 53. Мы едва-ли должны упоминать, что первая фраза кончается на *es*, а не на *des*, которое поэтому должно быть включено въ первую скобку.

364. Во второмъ періодѣ, фразировка вполнѣ соотвѣтствуетъ мотивамъ. Чтобы это яснѣе показать, мы отдѣлили послѣднія три шестнадцатыя въ каждомъ изъ первыхъ трехъ тактовъ этого періода отъ связанной шестнадцатой, имъ предшествующей, а въ 4-мъ тактѣ мы выписали скобку во всю, такъ какъ очевидно это есть начало послѣдующаго мотива. О совпаденіи тактовъ рѣчь впереди.

365. Мы не хотимъ этой книгой научить игрѣ на фортепьяно, хотя можетъ быть она будетъ полезна піанистамъ такъ же, какъ и композиторамъ; но вопросъ фразировки такъ тѣсно связанъ съ построеніемъ сочиненія, а эта пьеса представляетъ столь разительный примѣръ небрежности, съ которой обыкновенно обозначается фразировка въ печатныхъ композиціяхъ, что мы пользуемся случаемъ предостеречь учащихся отъ ошибокъ въ анализѣ, легко могущихъ произойти отъ несовпаденія настоящихъ подраздѣленій періодовъ съ напечатанными скобками.

366. Теперь обратимся къ анализу формы этого *adagio*. Многіе теоретики признаютъ, что первая часть пьесы кончается на 16-мъ тактѣ, послѣ повторенія перваго періода, и разсматриваютъ слѣдующій періодъ, начинающійся въ *F-moll*, какъ первый эпизодъ. Въ такомъ случаѣ эта пьеса имѣла бы два эпизода и въ общемъ три появленія главной темы, и ее слѣдовало-бы отнести къ одной изъ формъ рондо (о чемъ будетъ рѣчь въ другой книгѣ). Мы не согласны съ этой точкой зрѣнія, потому что

второй періодъ есть только повтореніе перваго съ нѣсколько болѣе полной гармоніей и слѣдовательно мы здѣсь видимъ случай, аналогичный съ повтореніемъ перваго періода въ примѣрѣ § 357. Кромѣ того слѣдующій періодъ (третій) скорѣе является продолженіемъ предыдущаго, чѣмъ контрастирующимъ ему элементомъ. И въ самомъ дѣлѣ, это есть лишь вторая часть большой двучастной формы, пополненной повтореніемъ начальнаго періода.

367. Построеніе третьяго періода, начинающагося съ 17-го такта, заслуживаетъ вниманія. Мы здѣсь видимъ примѣръ совпаденія двухъ предложеній (§ 258); послѣдній тактъ главнаго предложенія есть въ то же время первый тактъ придаточнаго (4=5). Чаще можно встрѣтить такое совпаденіе тактовъ между двумя періодами, чѣмъ между двумя предложеніями, какъ мы это видимъ здѣсь. Конецъ этого періода расширенъ двумя повтореніями каденціи, причемъ тоническій аккордъ второго повторенія (8 b) распространяется на два такта.

368. Вторая часть пьесы состоитъ изъ одного лишь періода въ 8 тактовъ, начинаясь въ *As-moll* и оканчиваясь въ *E-dur*, строѣ, энгармонически равномъ субмедіантовому *Fes-dur* (сравни § 315). За этимъ періодомъ слѣдуютъ шесть тактовъ, обратно модулирующіе въ тонику. Невозможно разсматривать эти такты, ни какъ расширеніе періода, ни какъ сокращенный періодъ, такъ какъ въ нихъ нѣтъ каденціальнаго характера. Мы здѣсь имѣемъ первый примѣръ того, что мы можемъ назвать *переходомъ* или связующимъ звеномъ (или переходными тактами)—т. е. это такая часть пьесы, которая, не являясь частью періода, связываетъ предшествующій періодъ съ послѣдующимъ. Такія мѣста нерѣдко встрѣчаются въ большихъ композиціяхъ [1]).

369. Третья часть состоитъ изъ повторенія первыхъ 16-ти тактовъ первой части съ новымъ аккомпаниментомъ тріолями. За этимъ слѣдуетъ короткая кода, которая (въ противоположность примѣрамъ коды, приведеннымъ въ §§ 355, 357) не состоитъ изъ новаго періода или предложенія, но состоитъ вполнѣ изъ каденціальныхъ повтореній, — перваго въ два такта, а послѣдующихъ въ одинъ тактъ, т. е. вдвое укороченныхъ (что часто встрѣчается у Бетховена).

370. *Adagio grazioso* Бетховенской Сонаты въ *G-dur*, Ор. 31, № 1 очень похоже на послѣдній образецъ, хотя оно больше по размѣрамъ. Мѣсто не позволяетъ намъ привести его цѣликомъ, но короткій анализъ дастъ возможность учащемуся самому нумеровать въ немъ такты по періодамъ и предложеніямъ.

371. Первая часть пьесы простирается до 17-го такта и сама по себѣ есть полная двучастная форма. Длина первыхъ двухъ періодовъ нормальна—въ каждомъ изъ нихъ 8 тактовъ; первый кончается полной каденціей на тоникѣ, второй—на доминантѣ (16-й тактъ). Третій періодъ (такты 16—26) менѣе правиленъ; двѣ фразы, изъ которыхъ состоитъ его главное предложеніе, расширены посредствомъ вставки легкаго такта (такты 17—20), и главное предложеніе кончается на 22-мъ тактѣ. Вмѣсто полнаго придаточнаго предложенія, въ тактѣ 23-мъ мы имѣемъ полукаденцію въ *C*; (нотѣ *fis* въ этихъ тактахъ постоянно противорѣчитъ простое *f*, и *fis* есть хроматическая нота). Каденціальныя повторенія здѣсь замѣняютъ придаточное предложеніе, что нерѣдко встрѣчается въ промежуточныхъ періодахъ (сравни §§ 283, 285, 321). Четвертый періодъ (такты 27—34) есть украшенное повтореніе перваго періода (такты 1—8).

372. Вторая часть пьесы (такты 34—65) начинается модуляціей въ *As*. Первый періодъ не полонъ; изъ главнаго предложенія первая двутактная фраза выпущена или скорѣе замѣнена разбитымъ аккордомъ *c-moll* (такты 34, 35). Полная каденція въ 41-мъ тактѣ ясно указываетъ на конецъ періода, начало мелодіи котораго (тактъ 36-й) указываетъ на третій его тактъ. Слѣдующій періодъ (такты 42—53) расширенъ прибавленіемъ вто-
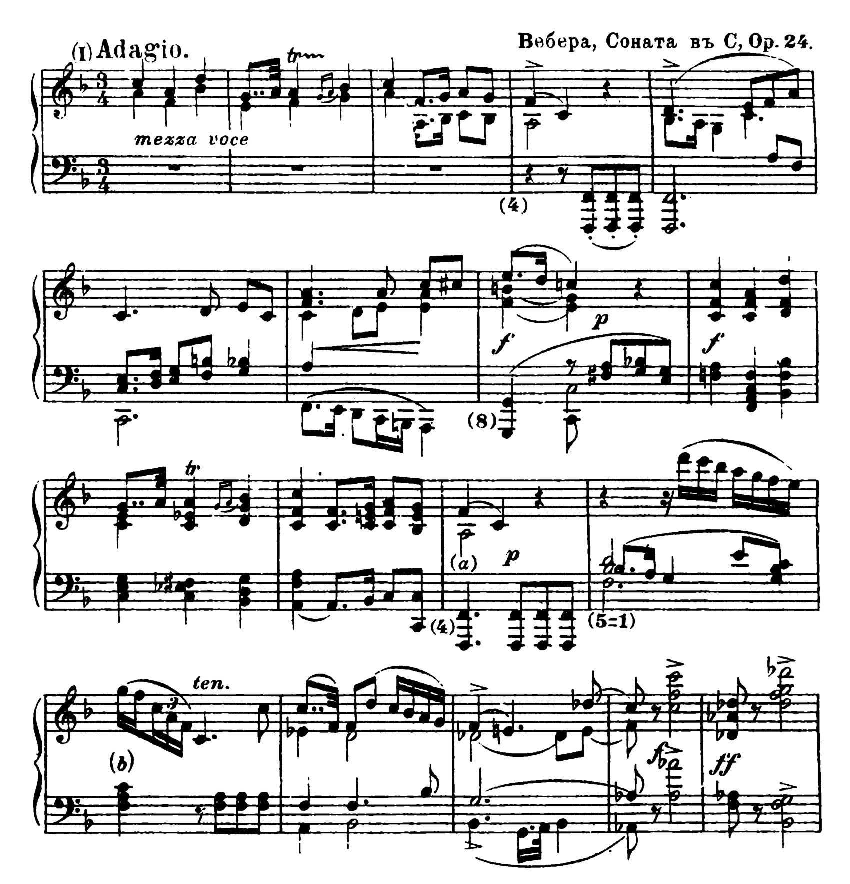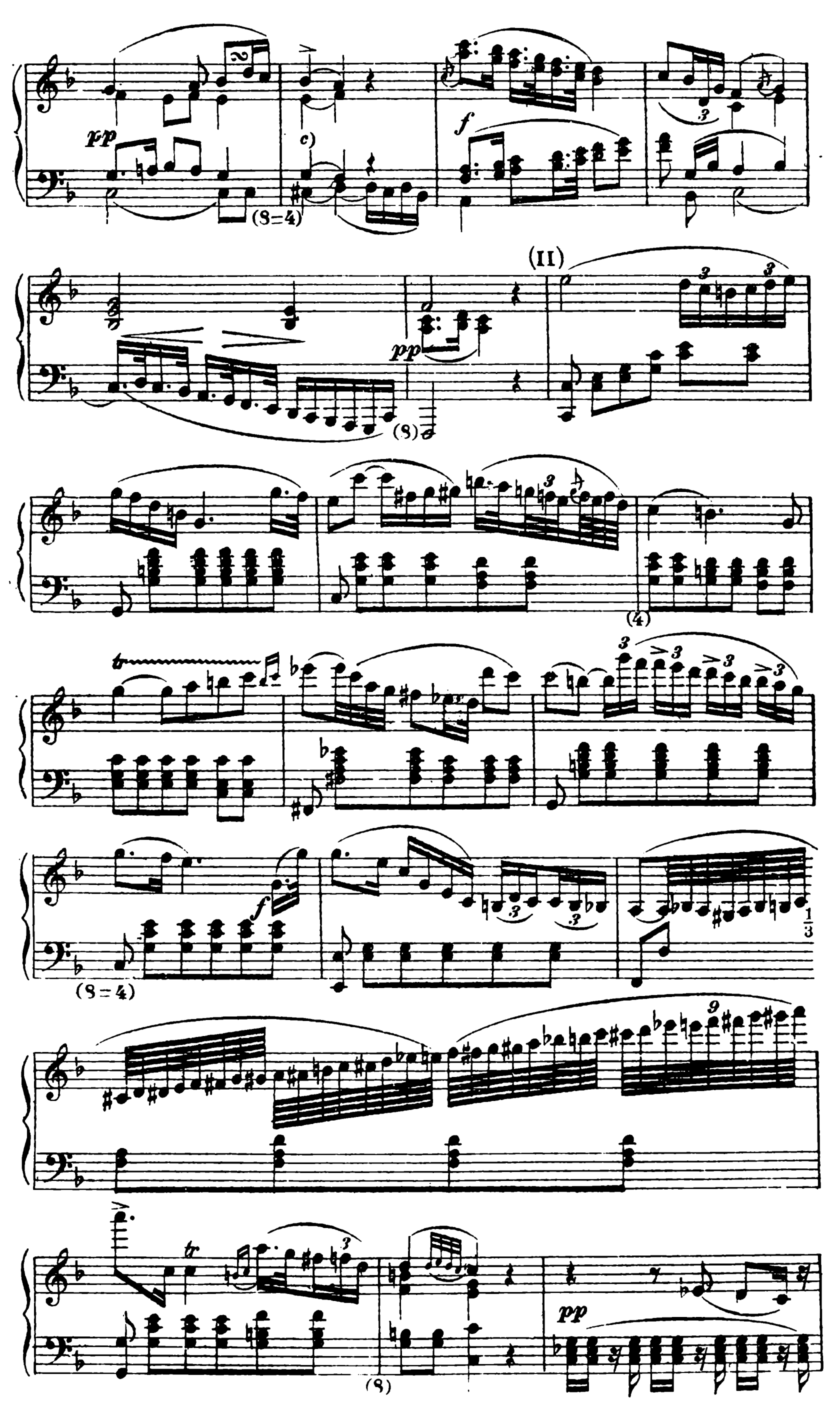
---

1) Др. Риманъ называетъ такія мѣста „General Auftakt", т. е. „сплошнымъ затактомъ — сплошнымъ слабымъ дѣленіемъ" по отношенію къ цѣлому періоду, что аналогично отношенію слабыхъ дѣленій мотива къ его тяжелому дѣленію (*прим. автора*).

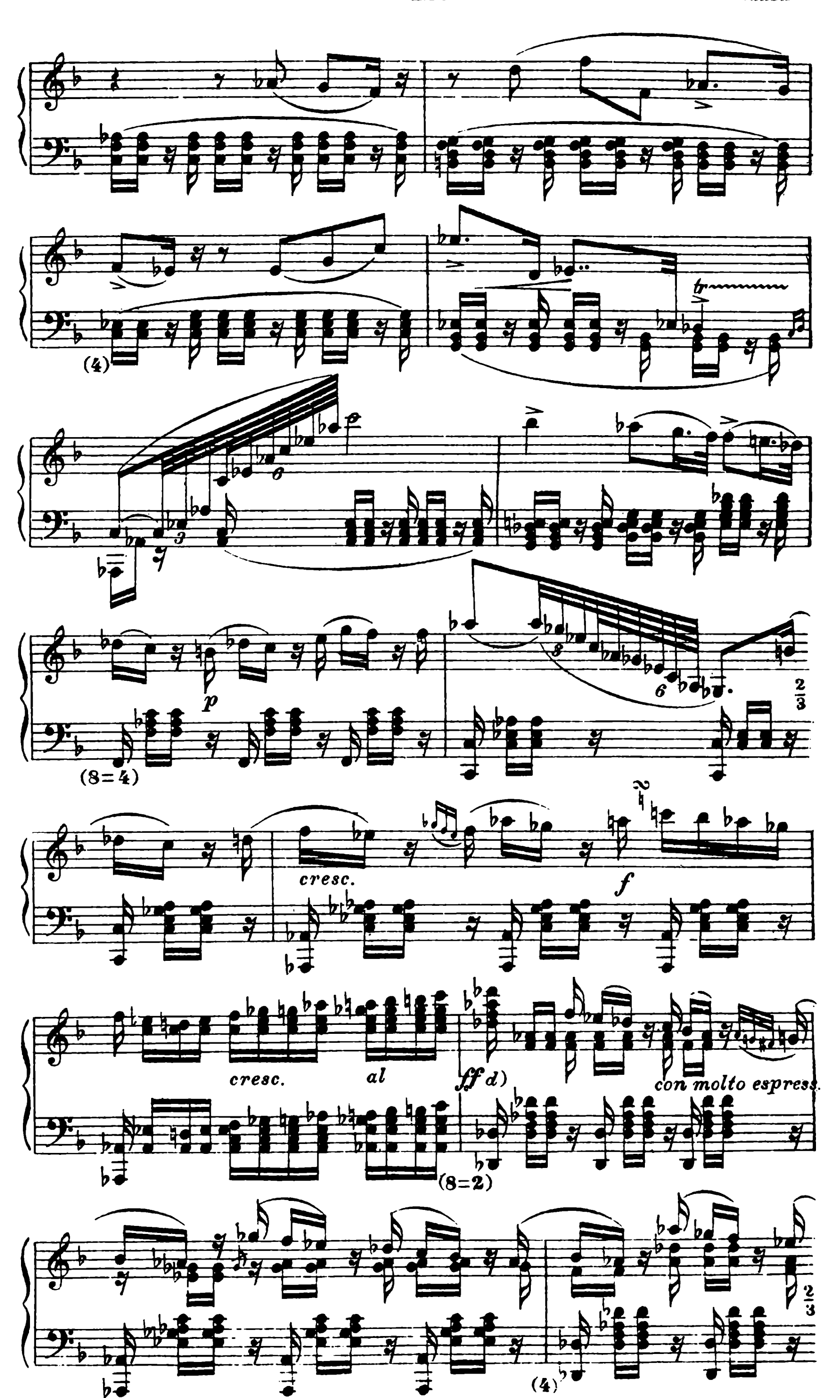
рого придаточнаго предложенія, а 40-й тактъ слѣдуетъ обозначить черезъ (8=4). Отъ 53-го такта до 64-го мы видимъ лишь удлиненія и повторенія каденцій—другой примѣръ перехода (§ 368), ведущаго къ третьей части пьесы.

373. Если мы сравнимъ третью часть (65—98) тактъ за тактомъ съ первой частью (такты 1—34), мы найдемъ, что мелодическое и гармоническое очертанія обѣихъ одинаковы, и третья часть отличается отъ первой части лишь тѣмъ, что при повтореніи мелодіи, она богаче украшеніями и сопровождается въ лѣвой рукѣ болѣе полнымъ и богатымъ аккомпаниментомъ. Въ этомъ отношеніи эта пьеса походитъ на Adagio Гайдна (§ 359), только тамъ аккомпаниментъ третьей части не отличался отъ аккомпанимента первой. Кода въ концѣ этой пьесы Бетховена (такты 98—119) болѣе выработаны, чѣмъ въ прежнихъ нашихъ примѣрахъ. Подобно кодѣ въ Adagio патетической Сонаты она состоитъ вполнѣ изъ повторенія и расширенія тонической каденціи; это можно видѣть въ тактахъ 103, 108, 110, 112, 113, 115, 116, 118, 119. Слѣдуетъ замѣтить, что каденціи, повторяясь, появляются на болѣе короткомъ разстояніи одна отъ другой, согласно уже знакомому намъ пріему Бетховена, и что эти каденціи построены на первыхъ двухъ тактахъ первоначальной темы пьесы.

374. Другого рода примѣръ трехчастной формы представляетъ *Adagio* первой сонаты Вебера.




pp
c)
(8=4)
f
(II)
pp
(8)
(4)
tr
(8=4)
f
tr
(8)
pp


(4)
tr
(8=4)
p
cresc.
f
cresc.
al
ff d)
con molto espress.
(8=2)
(4)



f

ff

(8) *p*

ff *p*

ff

(4) *p* *f*

(5)

(5a) *p*

(6) *dolce*



decresc. (8)

ritard. (8a) (III)

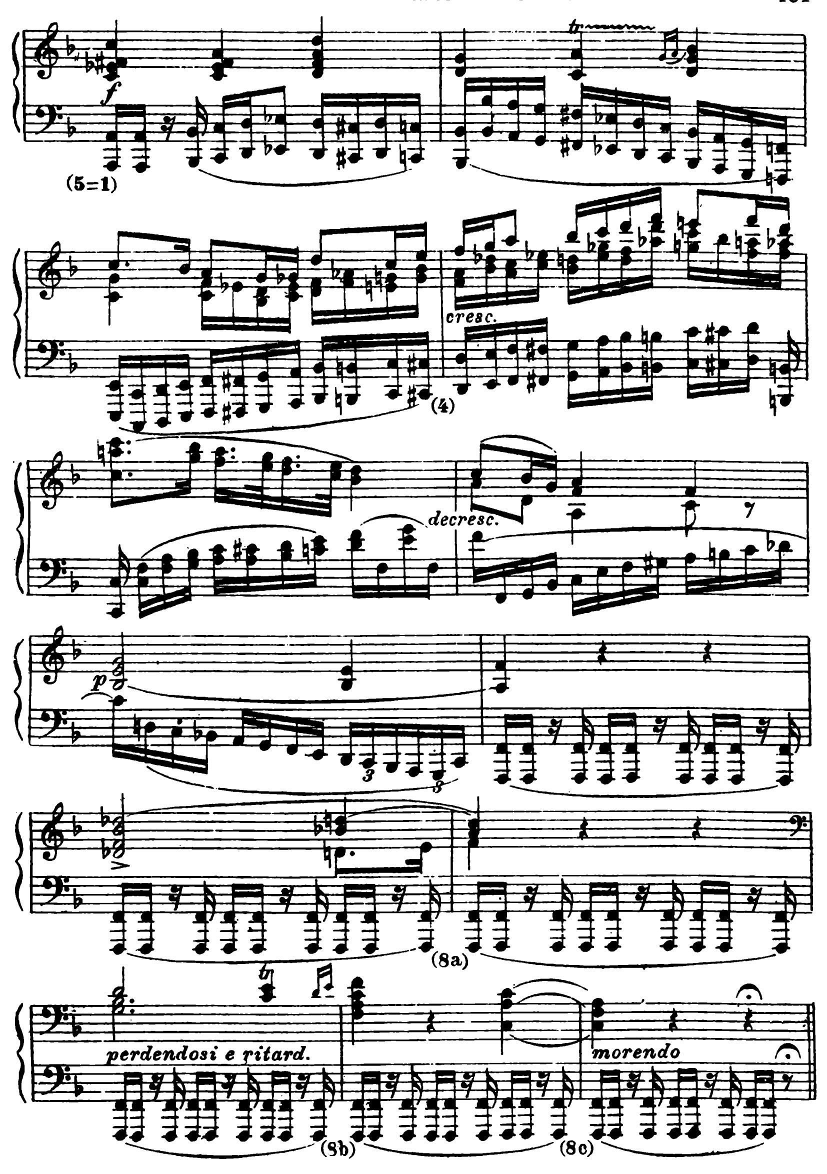
(4)

legato

(4)

pp (5=1)

(4)



Первая часть пьесы состоитъ изъ двухъ періодовъ: перваго—нормальной длины (8 тактовъ) и втoрого, имѣющаго два главныхъ и два придаточныхъ предложенія, и такимъ образомъ расширеннаго на 16 тактовъ. Этотъ послѣдній періодъ поясняетъ случай введенія промежуточныхъ каденціальныхъ гармоній не на 4-мъ и 8-мъ тактахъ, а на другихъ тактахъ, и поэтому мы нѣсколько подробнѣе остановимся на немъ. Первое главное предложеніе кончается при (а) полной каденціей. Мы не признаемъ, что каденція при (*b*), двумя тактами позже, есть повтореніе (4 а) предыдущей; между каденціей при (а) и несовершенной каденціей при

(c) въ *D-moll* мы имѣемъ ровно 8 тактовъ, которые подраздѣляются на два четырехтактныя предложенія; мы это такъ и обозначали. Гармонія при *(b)* т. е. во второмъ тактѣ новаго предложенія, имѣетъ болѣе сильный каденціальный характеръ, чѣмъ гармонія четвертаго такта. а въ пятомъ тактѣ мы встрѣчаемся опять съ несовершенной каденціей. Очевидно, что если мы будемъ анализировать это мѣсто согласно нашему обычному методу, обозначая каждый тактъ съ каденціей, какъ тяжелый тактъ, намъ придется внести такъ много сложности въ объясненіе расширенія и сокращенія предложеній, что гораздо проще и разумнѣе воздержаться отъ этихъ объясненій и смотрѣть на все это мѣсто, какъ на нѣчто цѣлое; тогда построеніе всего періода покажется намъ гораздо проще и понятнѣе.

375. Значительное отличіе разсматриваемой пьесы отъ нашихъ прежнихъ примѣровъ состоитъ въ томъ, что здѣсь вторая (эпизодическая) часть ея много длиннѣе какъ первой, такъ и третьей части, и даже почти равняется по длинѣ обѣимъ имъ, вмѣстѣ взятымъ. Также вторая часть трехчастной формы почти никогда не начинается въ строѣ доминанты, и мы не можемъ подыскать этому другого примѣра. Обыкновенно, если пьеса трехчастной формы написана въ мажорѣ, для средней части ея употребляются строи субдоминантовый или минорный тоническій, рѣже— параллельный миноръ, а иногда также строй второй степени родства (§ 83), какъ въ Adagio Бетховенской сонаты (Op. 31) и въ примѣрѣ § 359. Этотъ періодъ, состоящій изъ 12 (8+4) тактовъ, однако несомнѣнно принадлежитъ ко второй части пьесы, что доказывается тѣмъ, что потомъ нѣтъ возвращенія въ строй *F*. Слѣдующій періодъ въ *C-moll* также расширенъ на 12 тактовъ.

376. При полной каденціи въ *Des-dur* (*d*) начинается новый періодъ. Положеніе слѣдующей полной каденціи показываетъ, что здѣсь первая фраза главнаго предложенія опущена, что мы обозначаемъ черезъ (8=2). Какъ будто для восполненія этого сокращенія, слѣдующій періодъ расширенъ изъ 8-ми тактовъ на 10,—сперва вставкой легкаго такта (5 a), а затѣмъ повтореніемъ послѣдняго такта. Средняя часть пьесы оканчивается, какъ это чаще всего бываетъ, на доминантѣ первоначальнаго строя.
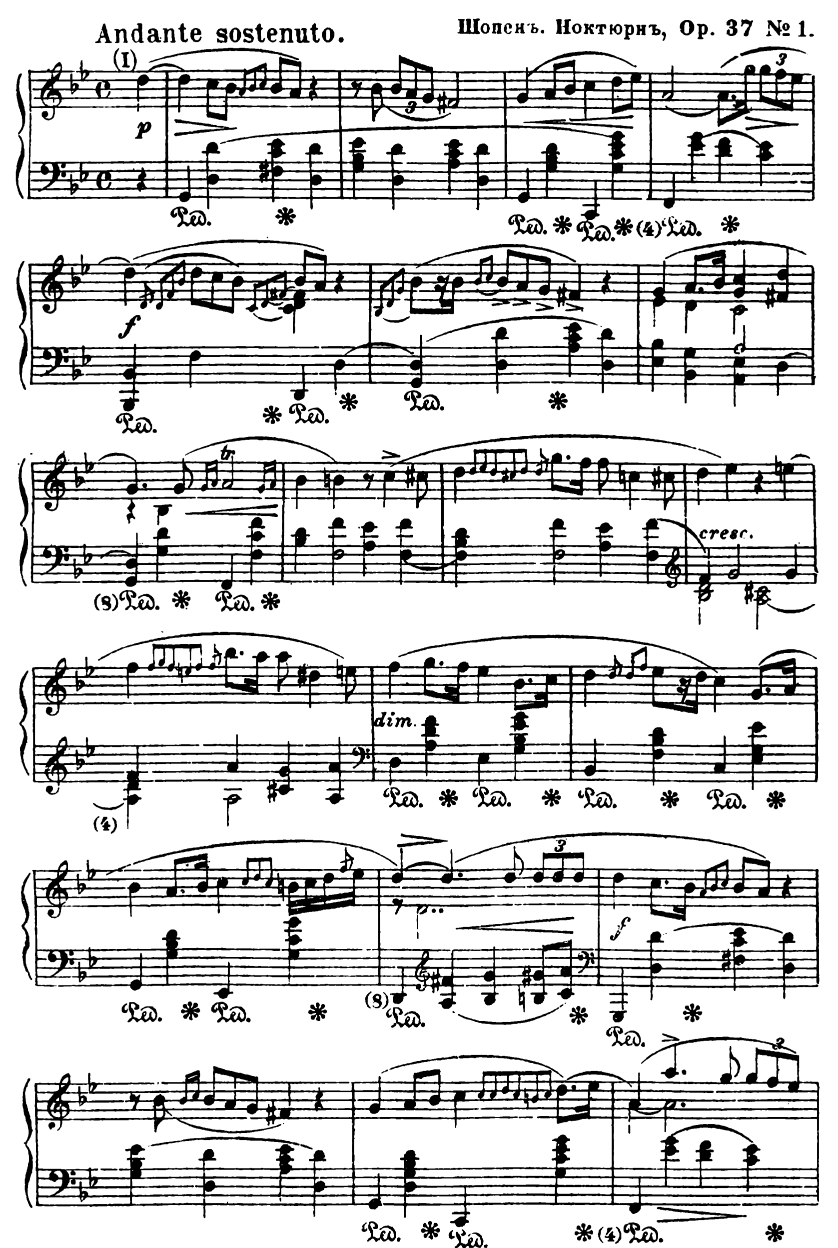
Построеніе послѣдней части пьесы столь же ново, сколь и интересно. Главное предложеніе первоначальной темы приведено трижды, каждый разъ съ новой гармоніей; послѣ этого первые два такта образуютъ начало періода съ новымъ продолженіемъ, приводя къ каденціи, которой заключается первая часть пьесы. Не только вся первая часть не повторяется, но даже ни одинъ періодъ ея не повторяется; несмотря на это, появленія въ третьей части главнаго предложенія первой части достаточно ясно указываютъ на трехчастную форму всей пьесы. Послѣдняя часть кончается пятью тактами каденціальныхъ повтореній на тонической педали.
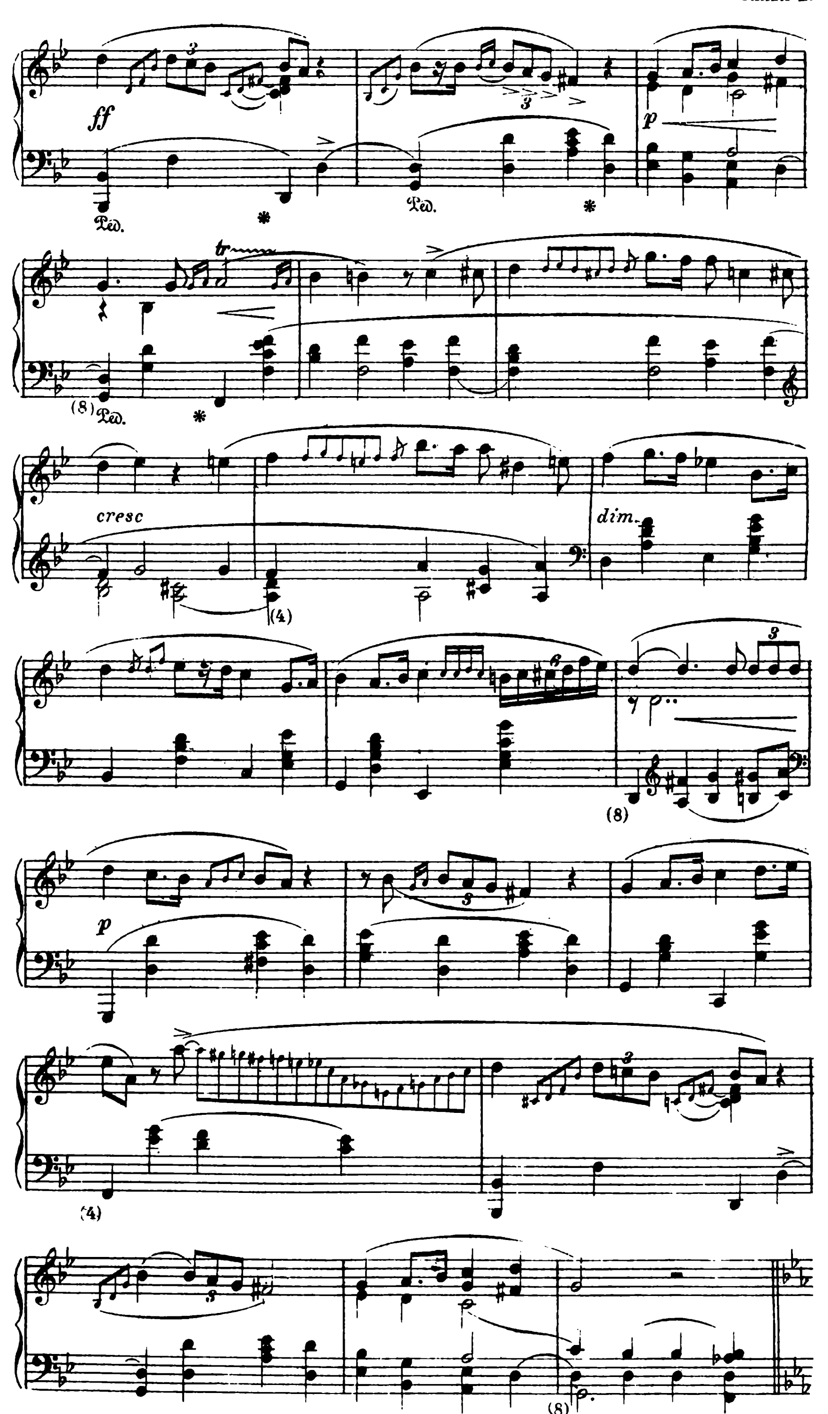
378. Всѣ пьесы, нами разобранныя въ этой главѣ, относятся къ пьесамъ въ медленномъ темпѣ, входящимъ въ составъ болѣе крупныхъ композицій. Во всѣхъ крупныхъ композиціяхъ, состоящихъ изъ нѣсколькихъ пьесъ, какъ напр. въ сонатахъ, квартетахъ и симфоніяхъ, сочиненныхъ въ типической ихъ формѣ, трехчастная форма встрѣчается или въ скерцо (менуэтѣ и пр.) или въ средней медленной пьесѣ. Первая и послѣдняя пьеса этихъ композицій обыкновенно бываютъ написаны въ другой формѣ, о чемъ будетъ рѣчь въ другой книгѣ („Прикладная форма“); правда, въ видѣ исключенія, къ трехчастной формѣ можетъ иногда относиться и первая пьеса сочиненія, какъ напр. въ Сонатѣ Бетховена въ *Es*, Op. 27, № 1; но надо замѣтить, что самое названіе, данное этой сонатѣ: *„Sonata quasi Fantasia“* указываетъ на неправильное ея построеніе. Въ Сонатѣ Бетховена въ *G*, Op. 14, № 2 мы находимъ, что финалъ написанъ въ трехтактной формѣ; но это происходитъ отъ того, что въ видѣ исключенія, скерцо есть послѣдняя часть этого произведенія. Вообще же употребленіе трехчастной формы только въ промежуточныхъ пьесахъ крупныхъ композицій слѣдуетъ назвать общимъ правиломъ.
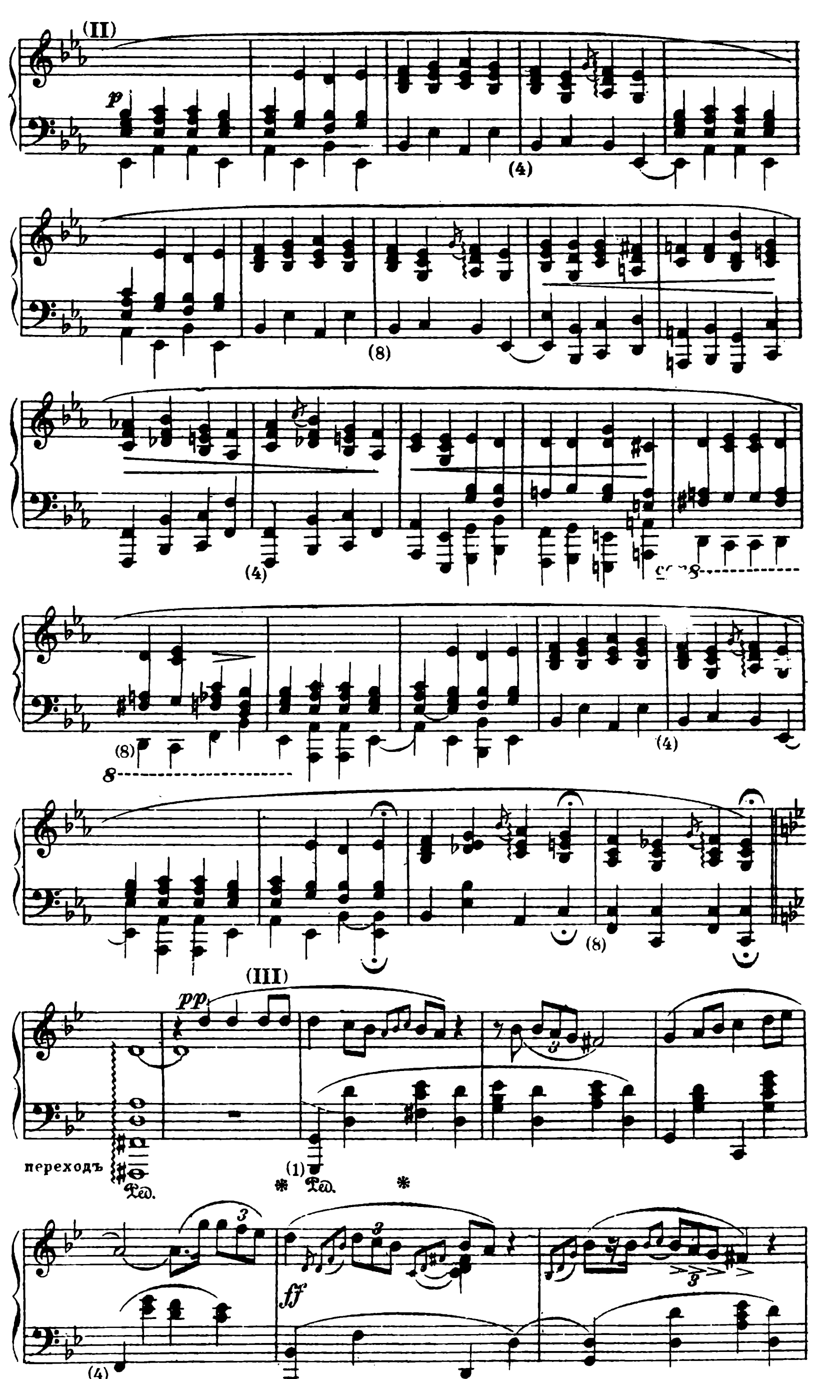
379. Трехчастная форма, какъ форма самостоятельная, т. е. какъ форма, въ которой пишется отдѣльная пьеса, встрѣчается чуть ли не еще чаще, чѣмъ въ качествѣ составной части большого произведенія. Очень многія
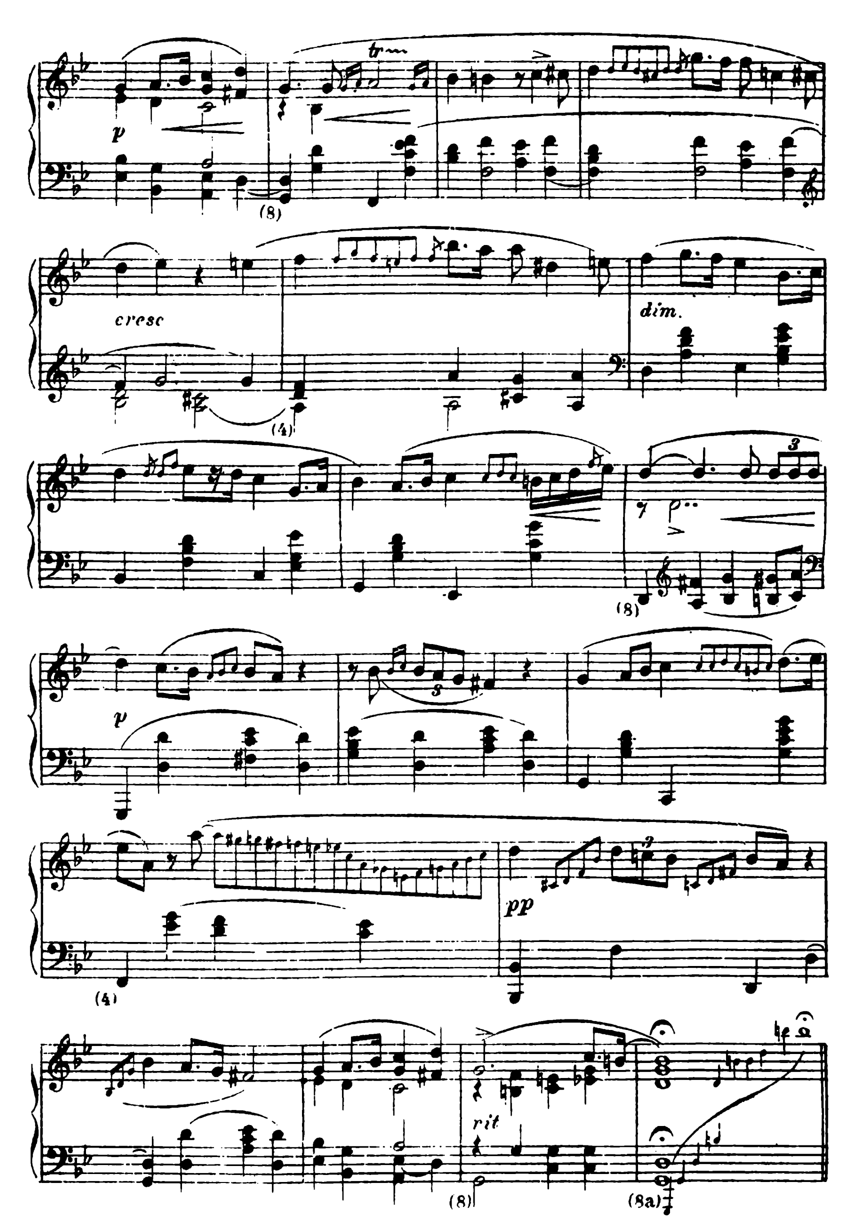
фортепьянныя пьесы (капричіо, ноктюрны, impromptus и пр.) написаны въ этой формѣ; можно сказать, что большинство такъ наз. салонныхъ пьесъ, по своему размѣру выходящихъ изъ предѣловъ двучастной формы, написаны именно въ трехчастной формѣ. Мы теперь дадимъ примѣры такихъ пьесъ, анализируя ихъ ритмически.

380. Нашей первой иллюстраціей будетъ одинъ изъ ноктюрновъ Шопена.




ff
Ped.
Ped.
p
tr
(8) Ped.
cresc
(4)
dim.
(8)
p
(4)
(8)


(II)
p
(4)
(8)
(4)
(8)
(4)
(8)
(III)
pp
переходъ
(1)
(4)
ff
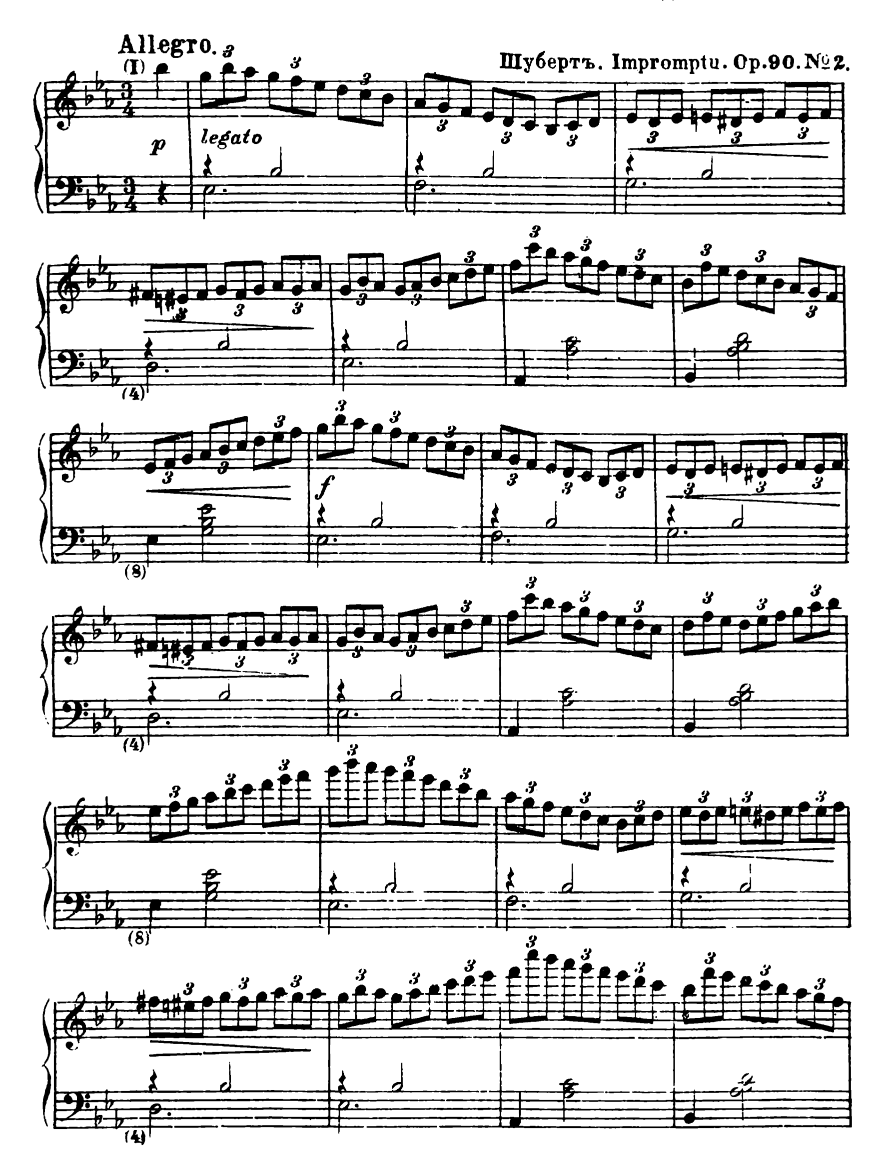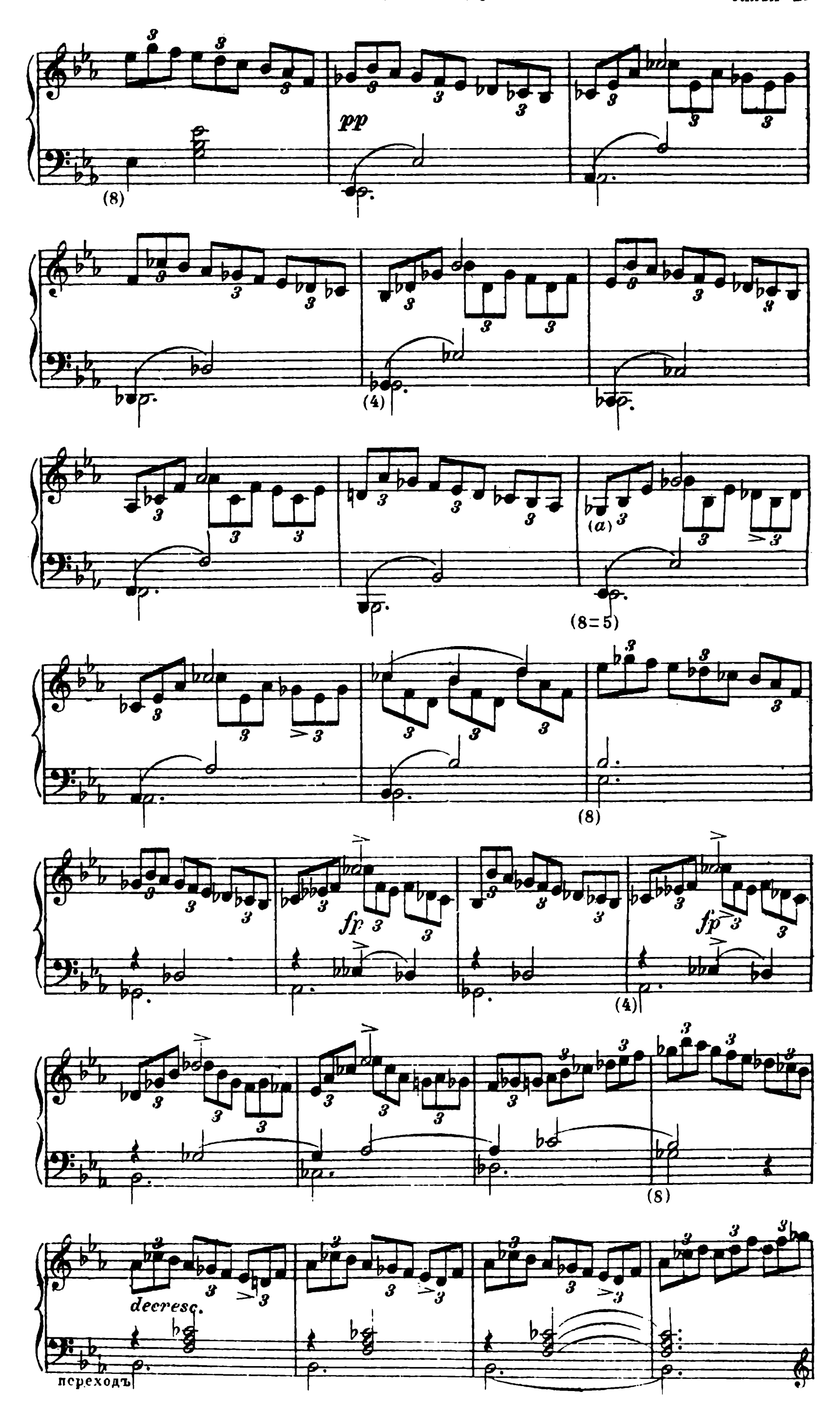


Эта пьеса удивительно ясна по своему строенію, и ея анализъ не представляетъ никакихъ трудностей. Исключая перехода въ два такта, введеннаго въ концѣ второй части передъ началомъ третьей, въ ней совсѣмъ нѣтъ ритмическихъ неправильностей—каждый періодъ этой пьесы имѣетъ нормальную восьмитактную длину; нѣтъ ни расширеній, ни совпаденій тактовъ, ни сокращеній, съ единственнымъ исключеніемъ—повтореніемъ конечной каденціи. Рѣдко можно встрѣтить въ пьесѣ такой
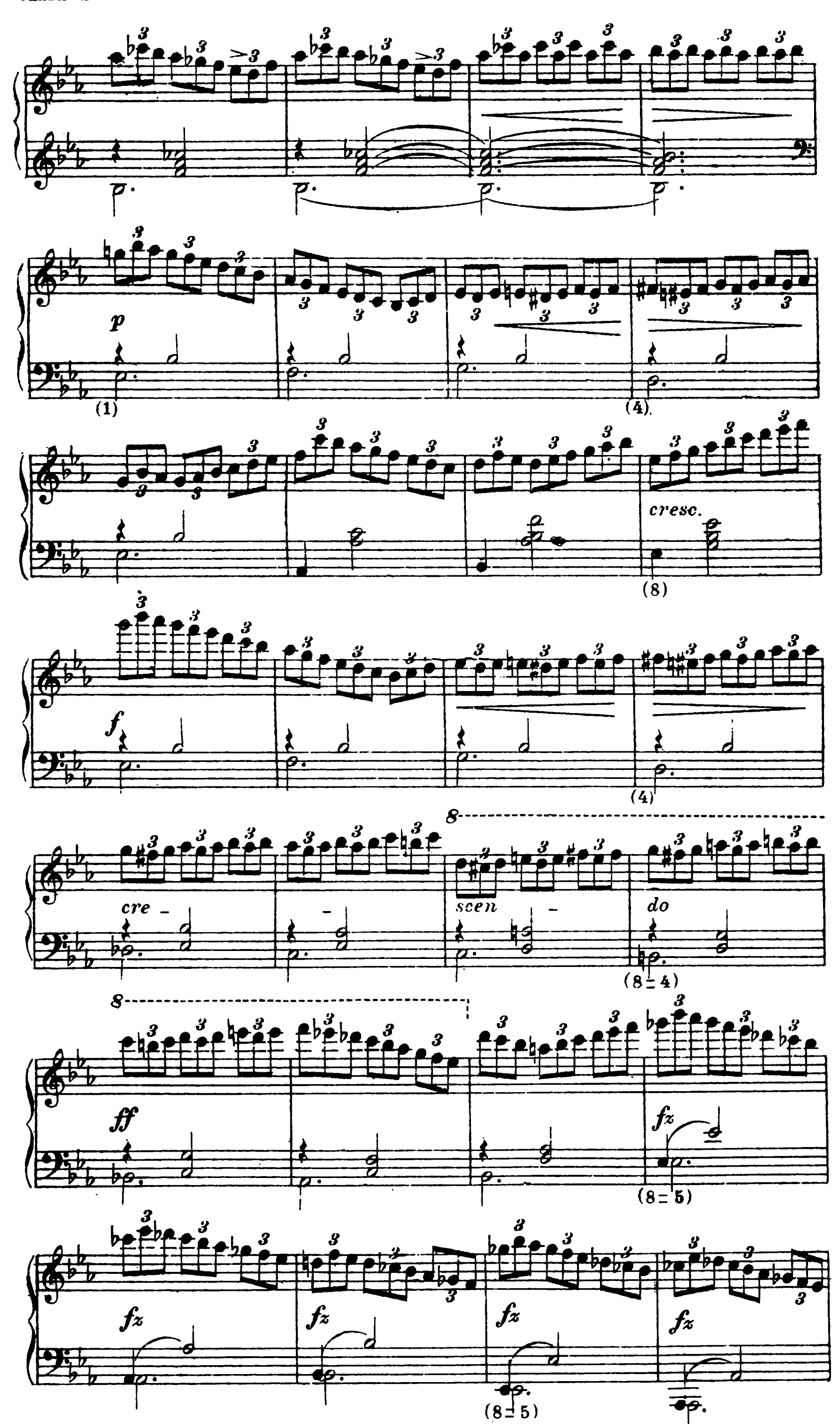
длины такую правильность ритма, и учащійся можетъ замѣтить, какъ тщательно Шопенъ избѣжалъ монотонности, разнообразя гармонію каденцій.
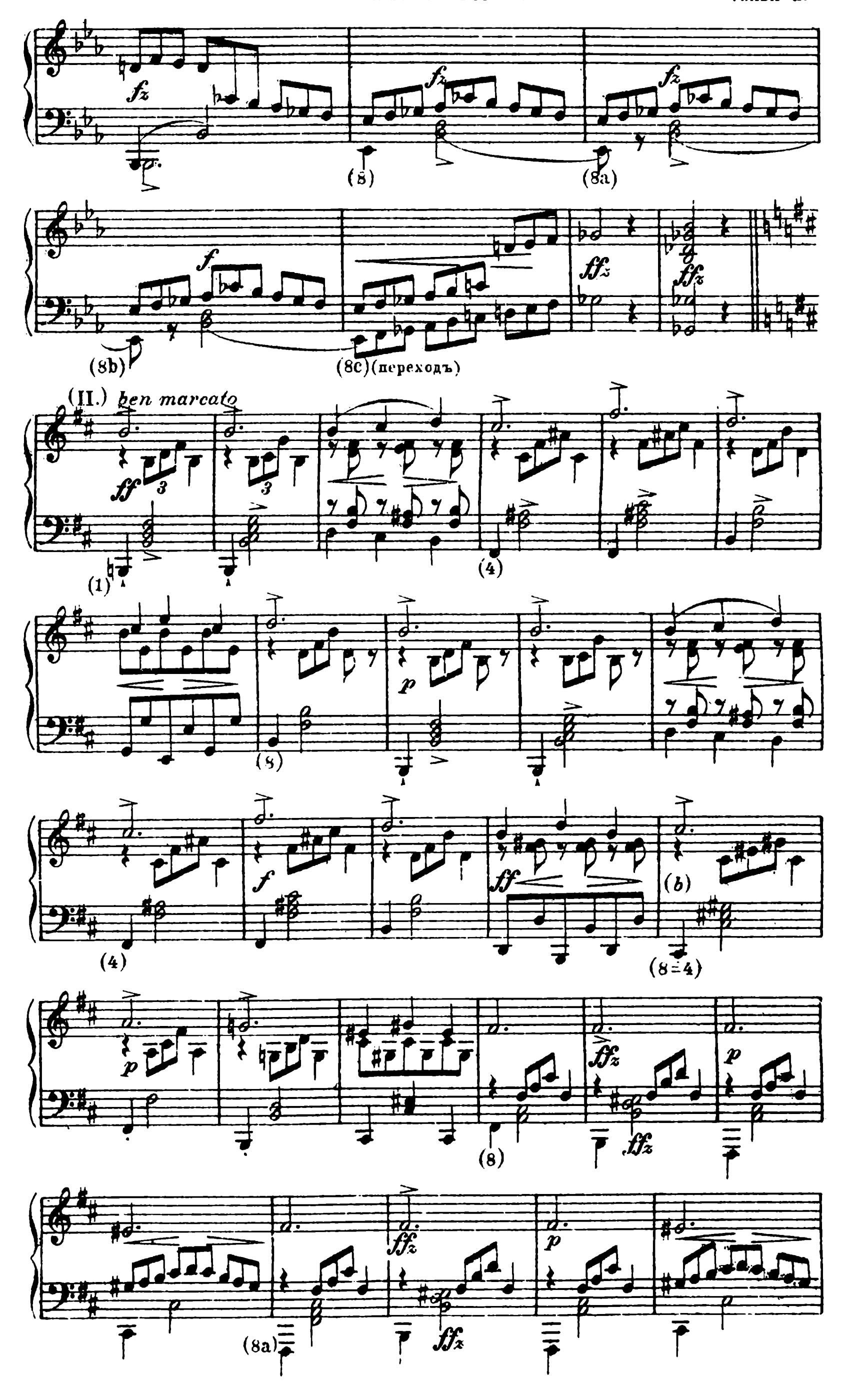
381. Первая часть содержитъ пять восьмитактныхъ періодовъ, изъ которыхъ четвертый и пятый являются повтореніями второго и третьяго съ прибавкой немногихъ украшеній. Эпизодъ въ *Es* состоитъ изъ трехъ періодовъ; изъ нихъ третій приводитъ обратно къ первоначальному строю, котораго субдоминантой является конечно трезвучіе *c-moll*. Два переходныхъ такта вводятъ третью часть, которая не отличается отъ первой части почти ничѣмъ; только повторенные въ первой части два періода не повторяются, и самая послѣдняя каденція нѣсколько удлинена.
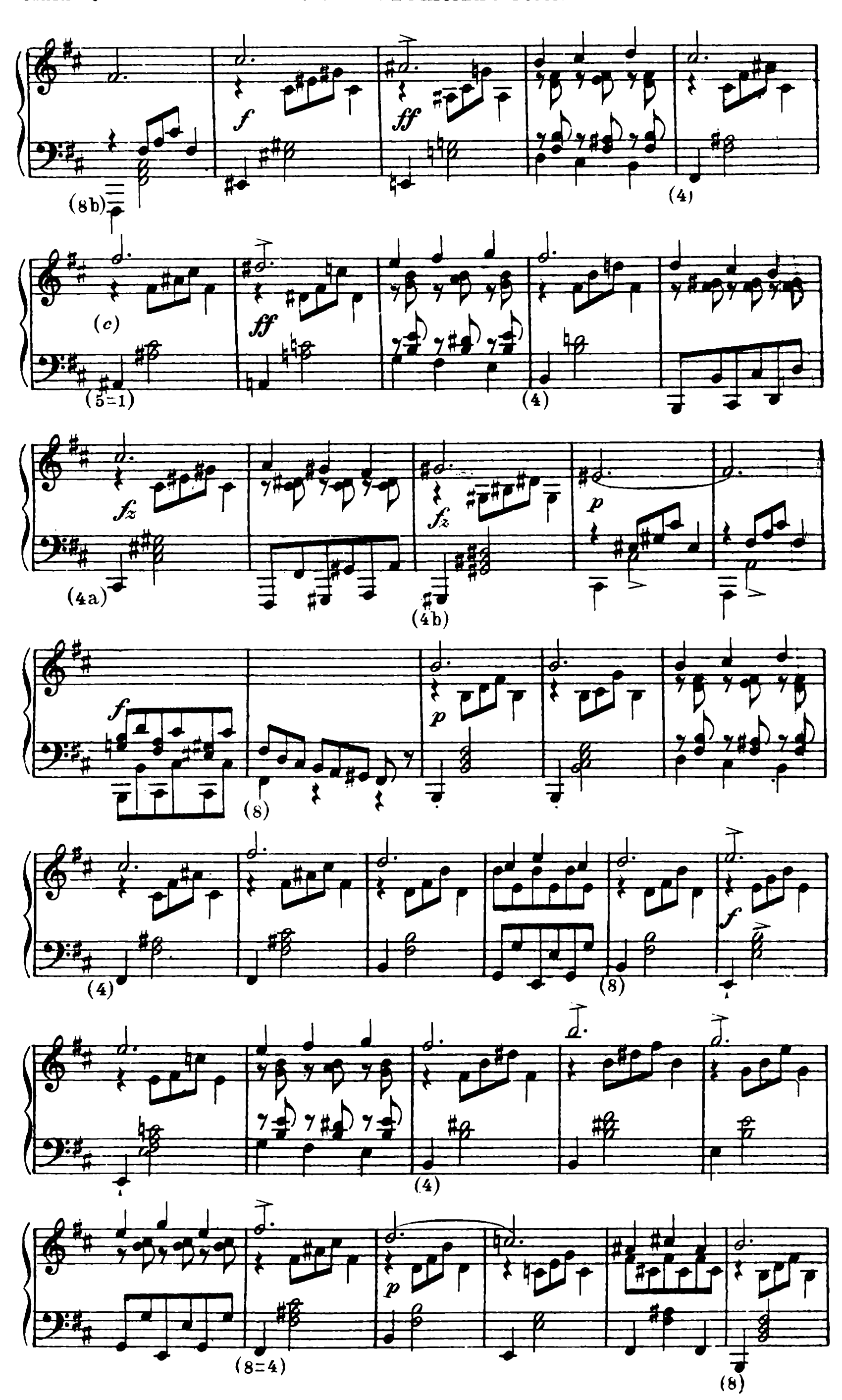
382. Слѣдующій образецъ даетъ больше матеріала для анализа.
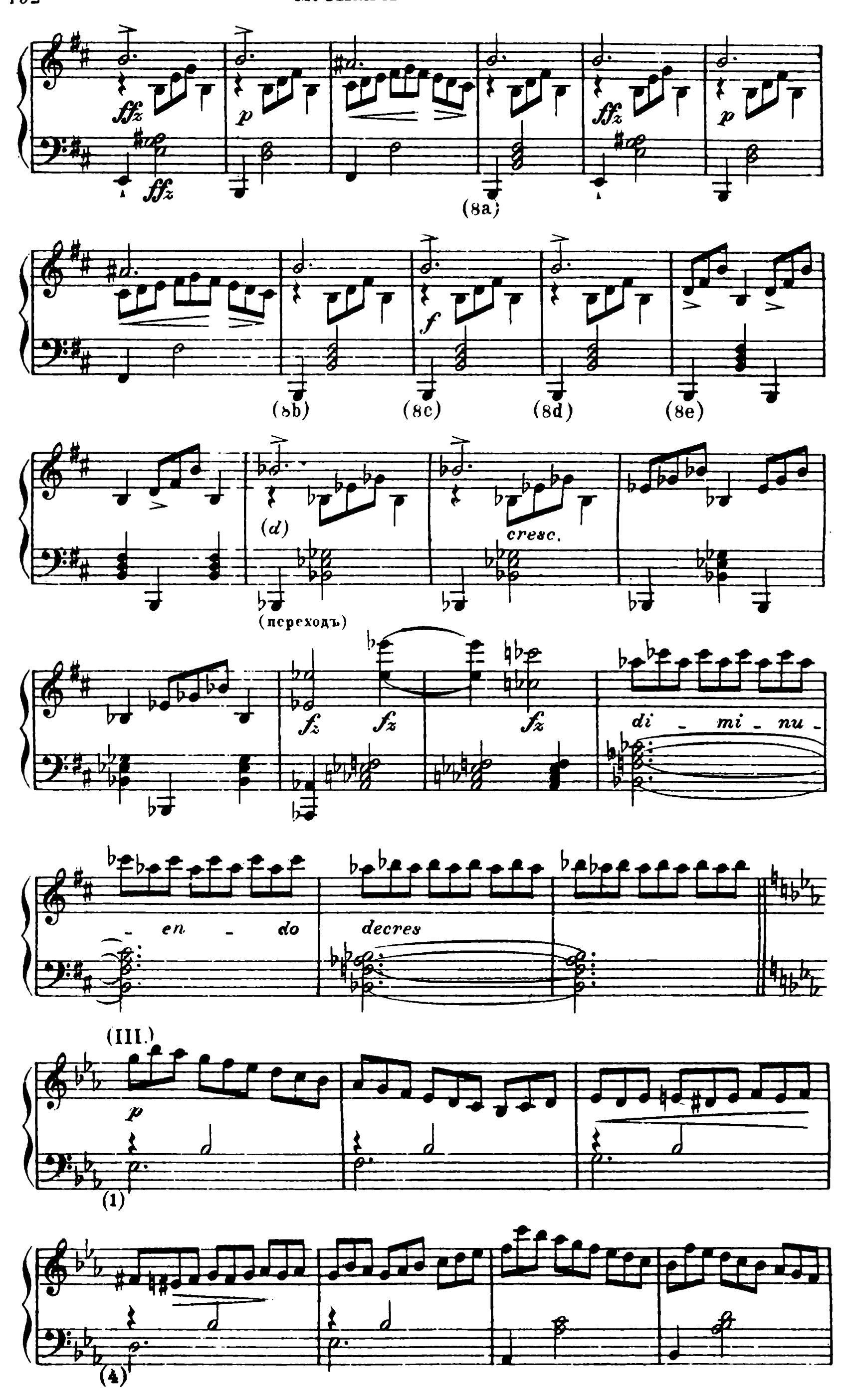



pp
(8)
(4)
(a)
(8=5)
(8)
fp
fp
(4)
(8)
decresc.
переходъ

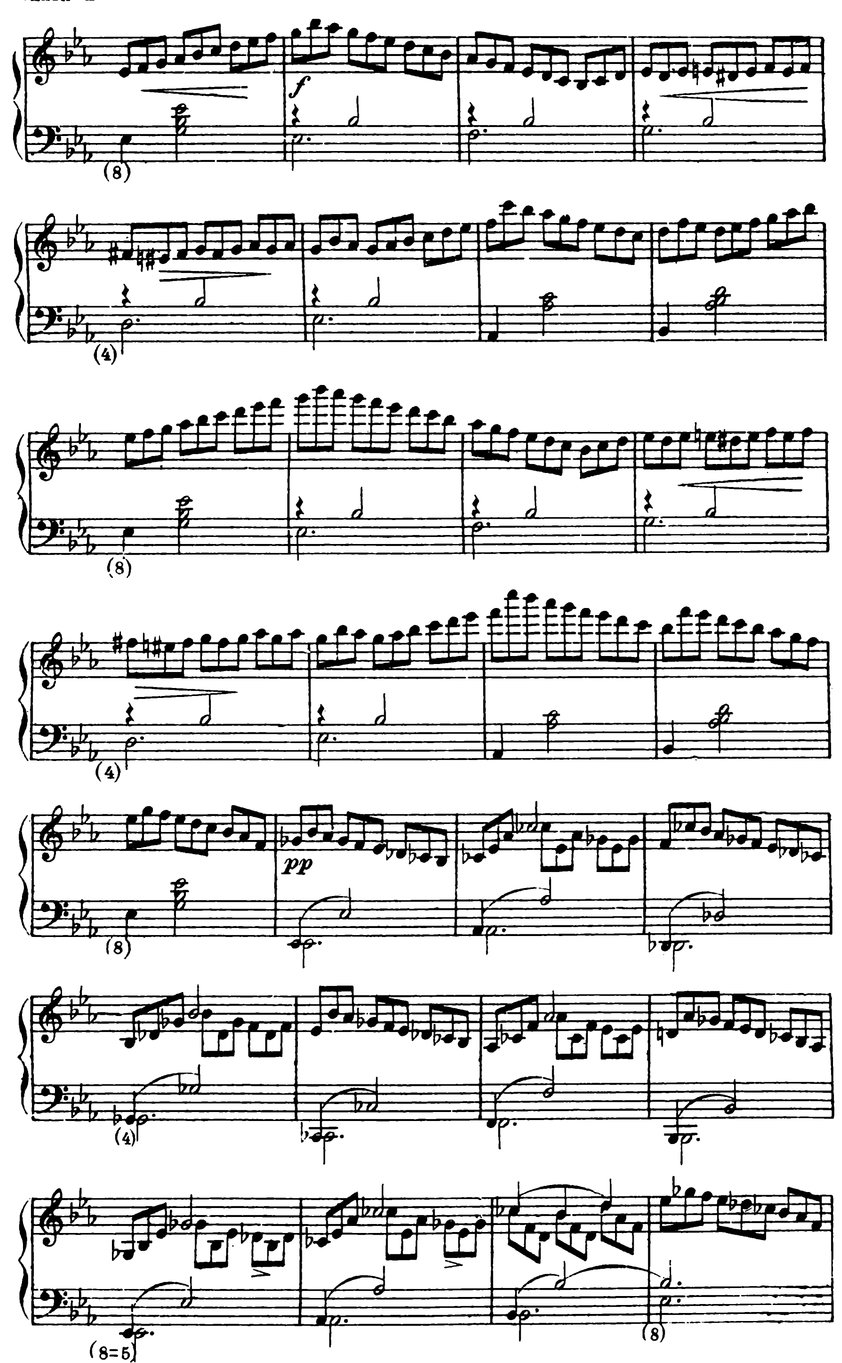

p
(1)
(4)
cresc.
(8)
f
(4)
cre - - scen - do
(8 = 4)
ff
fz
(8 = 5)
fz
fz
fz
fz
(8 = 5)
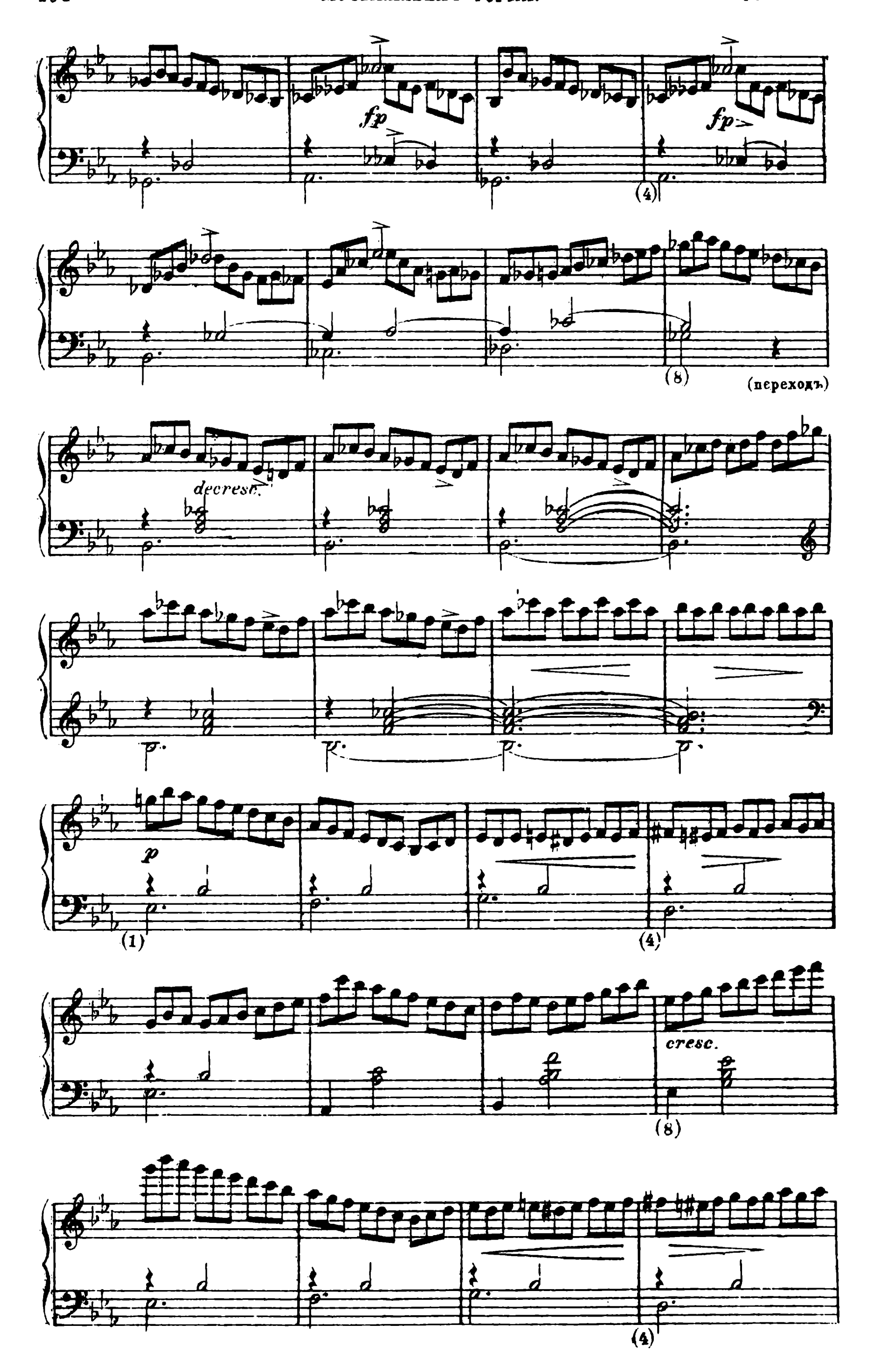

fz
(8)
(8a)
f
ffz
(8b)
(8c) (переходъ)
(II.) ben marcato
ff
3
(1)
(4)
p
(8)
f
(b)
(8=4)
ffz
(8a)
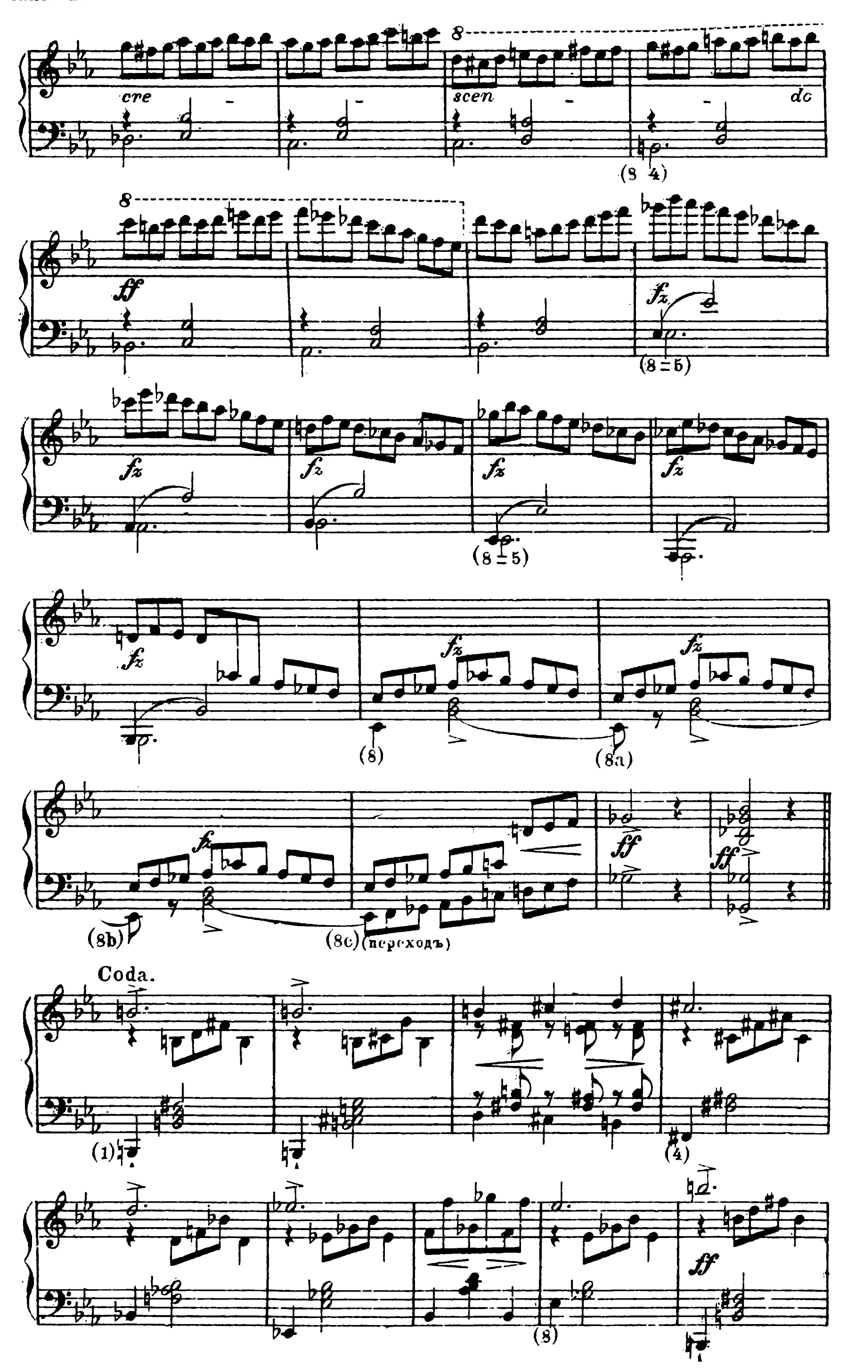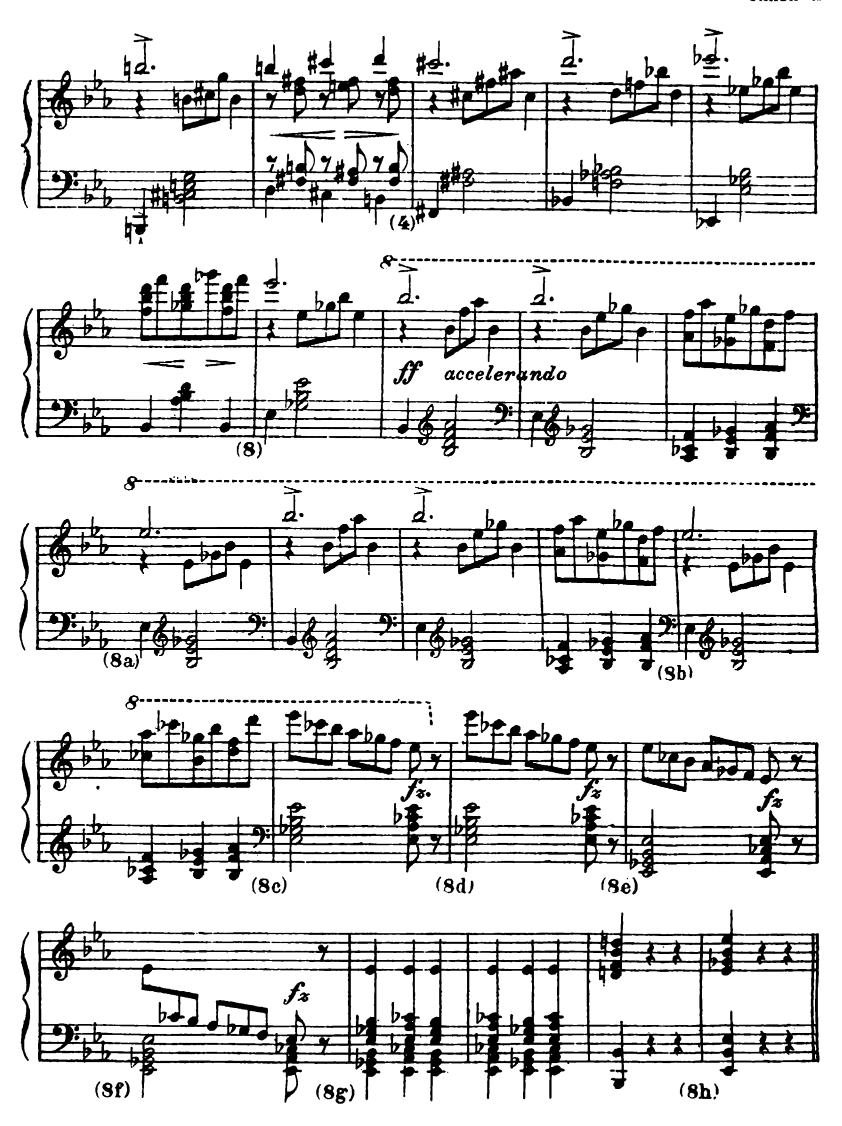


(8b)
f
ff
(4)
(c)
(5=1)
ff
(4)
fz
(4a)
fz
(4b)
p
f
(8)
p
(4)
(8)
f
(4)
(8=4)
p
(8)


ffz
p
ffz
(8a)
(8b)
(8c)
(8d)
(8e)
f
(d)
cresc.
(переходъ)
fz
di - mi - nu -
- en - do
decres
(III.)
p
(1)
(4)


f
(8)
(4)
(8)
(4)
pp
(8)
(4)
(8=5)
(8)


fp
fp
(4)
(8)
(переходъ)
decresc.
(1)
(4)
cresc.
(8)
(4)


8
cre
scen
dc
(8 4)
8
ff
fz
(8=5)
fz
fz
fz
fz
(8=5)
fz
fz
fz
(8)
(8a)
fz
ff
ff
(8b)
(8c)(переходъ)
Coda.
(1)
(4)
(8)
ff



Пьеса начинается восьмитактнымъ періодомъ кончающимся полнымъ заключеніемъ на тоникѣ, и дважды повореннымъ съ незначительными видоизмѣненіями. Слѣдующій за нимъ періодъ модулируетъ черезъ *Ges* въ *Es-moll*, и при (a) періодъ расширенъ на три такта. Мы здѣсь имѣемъ примѣръ совпаденія періодовъ черезъ превращеніе тяжелаго такта въ легкій (8=5). Слѣдующій періодъ весь написанъ въ строѣ *Ges* и за нимъ слѣдуютъ переходные такты, приводящіе обратно къ первой темѣ. Хотя этихъ переходныхъ тактовъ восемь, мы не можемъ ихъ признать за періодъ, такъ какъ въ нихъ нѣтъ каденціи, и они состоятъ просто изъ доминантнонаккорда строя *Es*.

Затѣмъ первая тема повторяется, но ея продолженіе видоизмѣнено черезъ расширеніе второго періода изъ восьми тактовъ на 12, и первая

часть кончается въ тоническомъ *минорѣ* послѣ нѣсколькихъ каденціальныхъ расширеній и повтореній.
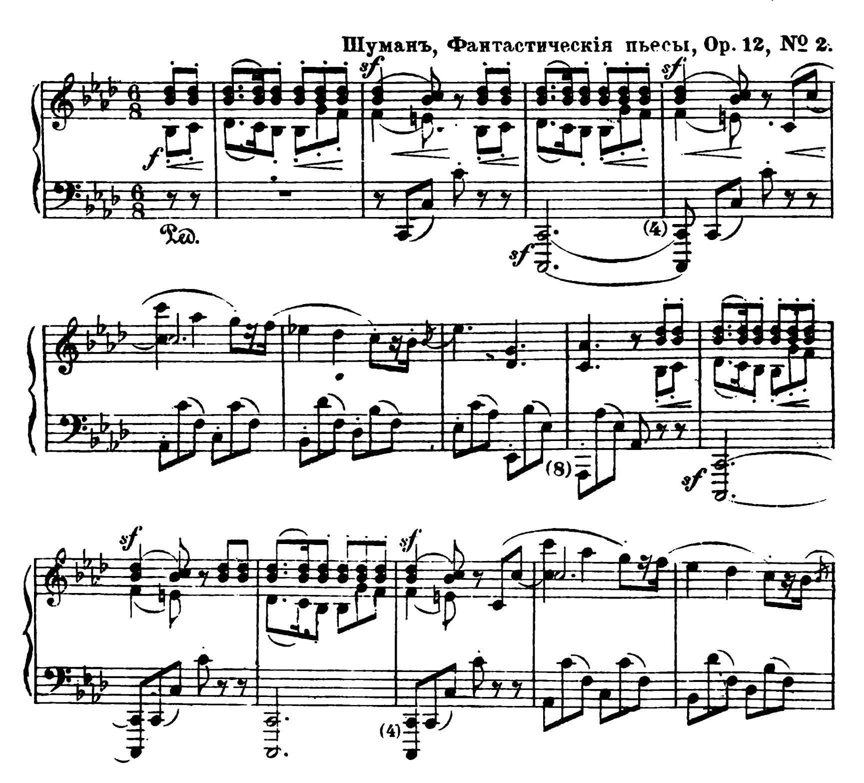
383. Короткій переходъ соединяетъ конечную каденцію первой части со второю частью, начинающеюся въ отдаленномъ строѣ *H-moll* (энгармонически равномъ *Ces-moll*, субмедіантѣ отъ *Es-moll*). Введеніе мажорнаго строя субмедіанты въ среднюю часть трехчастной формы встрѣчается часто, но введеніе строя *минорной* субмедіанты (какъ здѣсь),—очень рѣдко.
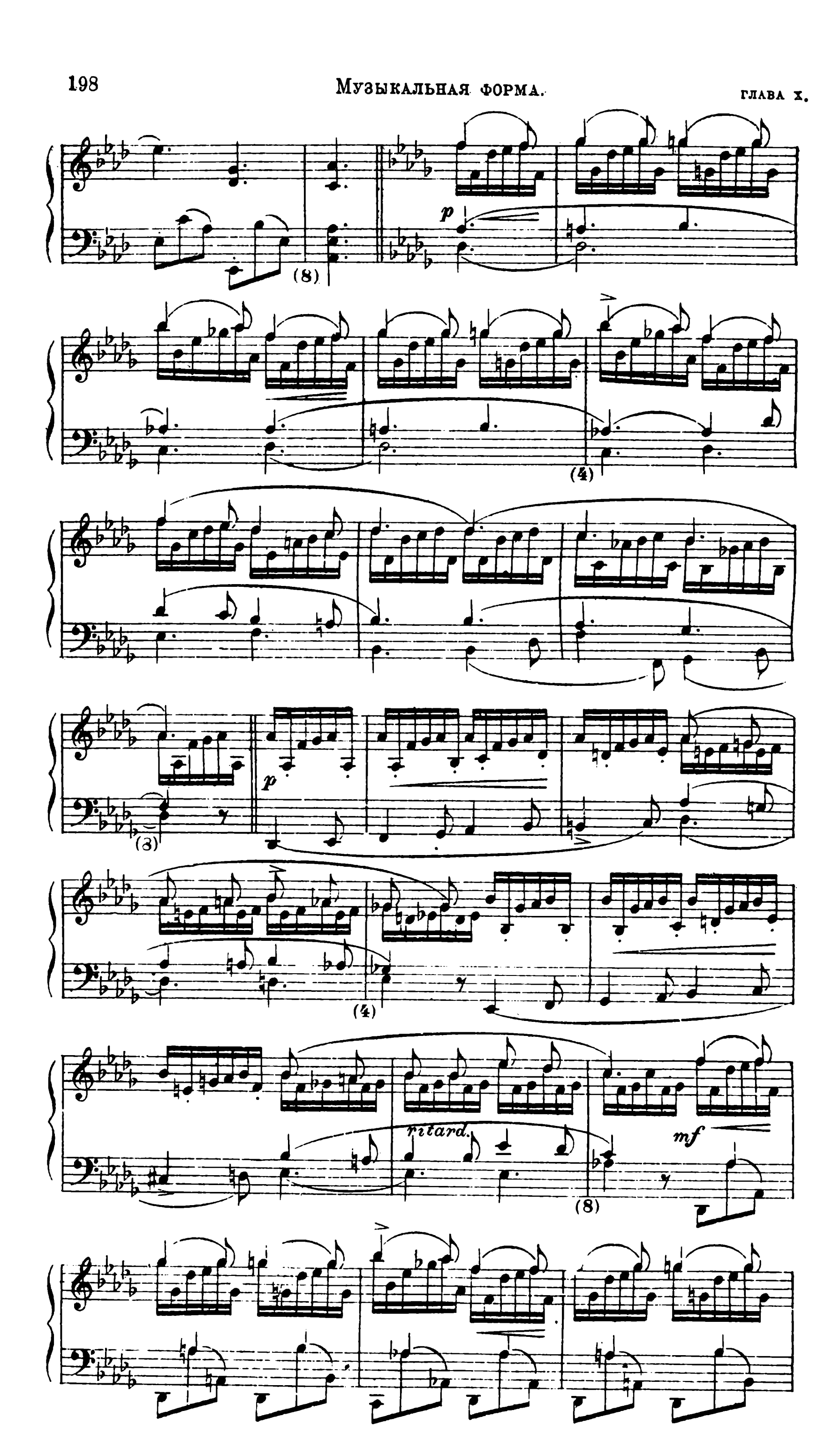
384. Ритмическій анализъ средней части очень поучителенъ. При (b) мы написали (8=4) вмѣсто (8), а каденцію четырьмя тактами позже черезъ (8 a), потому что при (b) нѣтъ полной каденціи. Когда наконецъ полная каденція достигнута, она дважды повторена (8 a, 8 b). При (c) мы несомнѣнно имѣемъ второе главное предложеніе (переложеніе предыдущаго на кварту выше), а не придаточное предложеніе; слѣдовательно это есть: (5=1), и вторая фраза этого главнаго предложенія затѣмъ дважды съ измѣненіями повторена (4 a, 4 b).
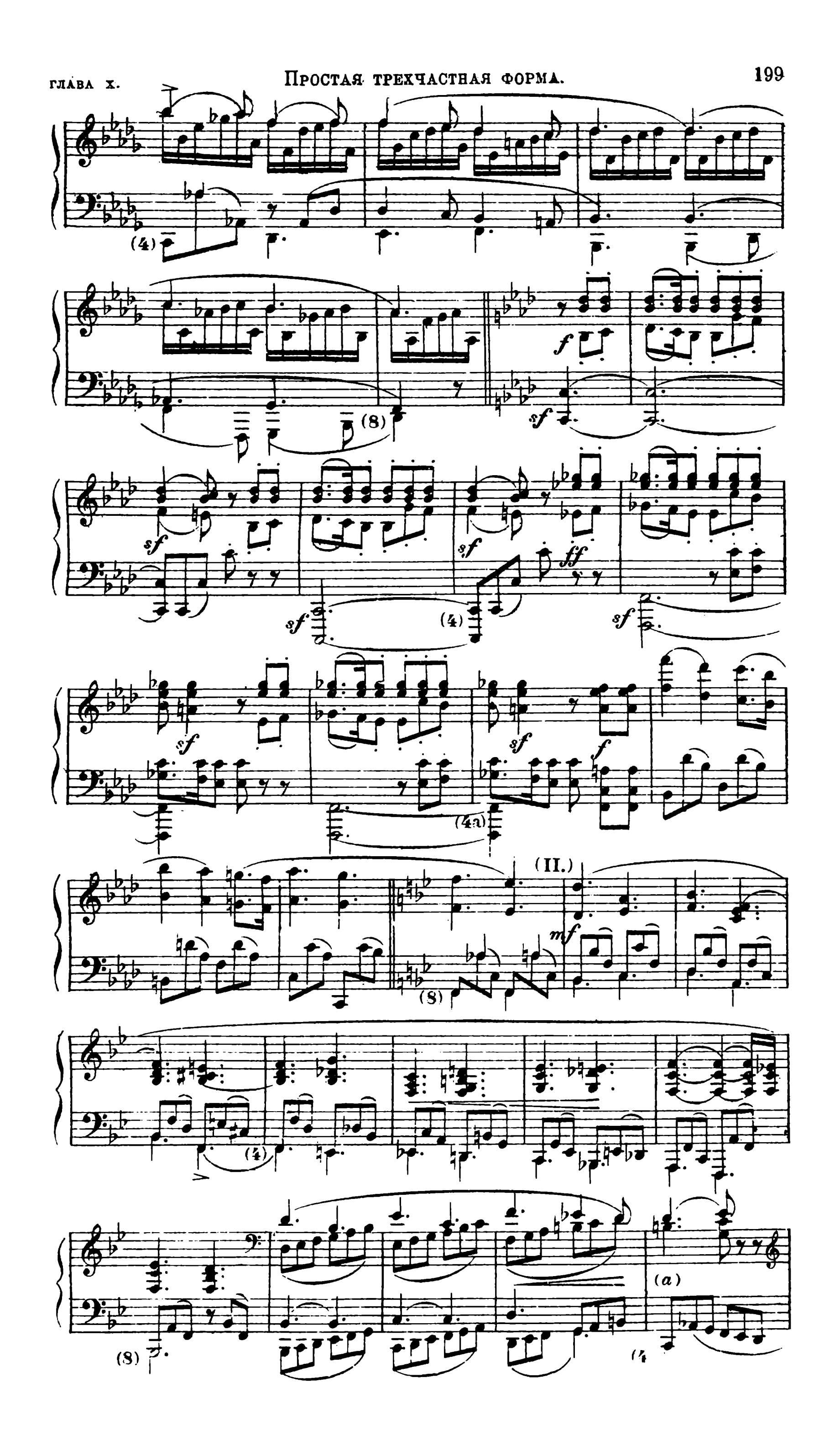
385. При (d) начинается переходъ значительнаго размѣра, приводящій къ третьей части. Слѣдуетъ обратить вниманіе на примѣръ перекрестныхъ удареній (о которыхъ говорено въ § 287) въ тактахъ непосредственно предшествующихъ переходу. Третья часть пьесы есть точное повтореніе первой; послѣ этого слѣдуетъ кода, въ которой строй *H* (*ces*)—*moll* и *Es-moll* поставлены въ близкое сосѣдство другъ съ другомъ посредствомъ очень интереснаго и оригинальнаго пріема. Ритмическій анализъ коды послѣ сказаннаго не представляетъ затрудненій. Между прочимъ вся эта пьеса оканчивается легкимъ тактомъ, т. е. имѣетъ женское окончаніе.
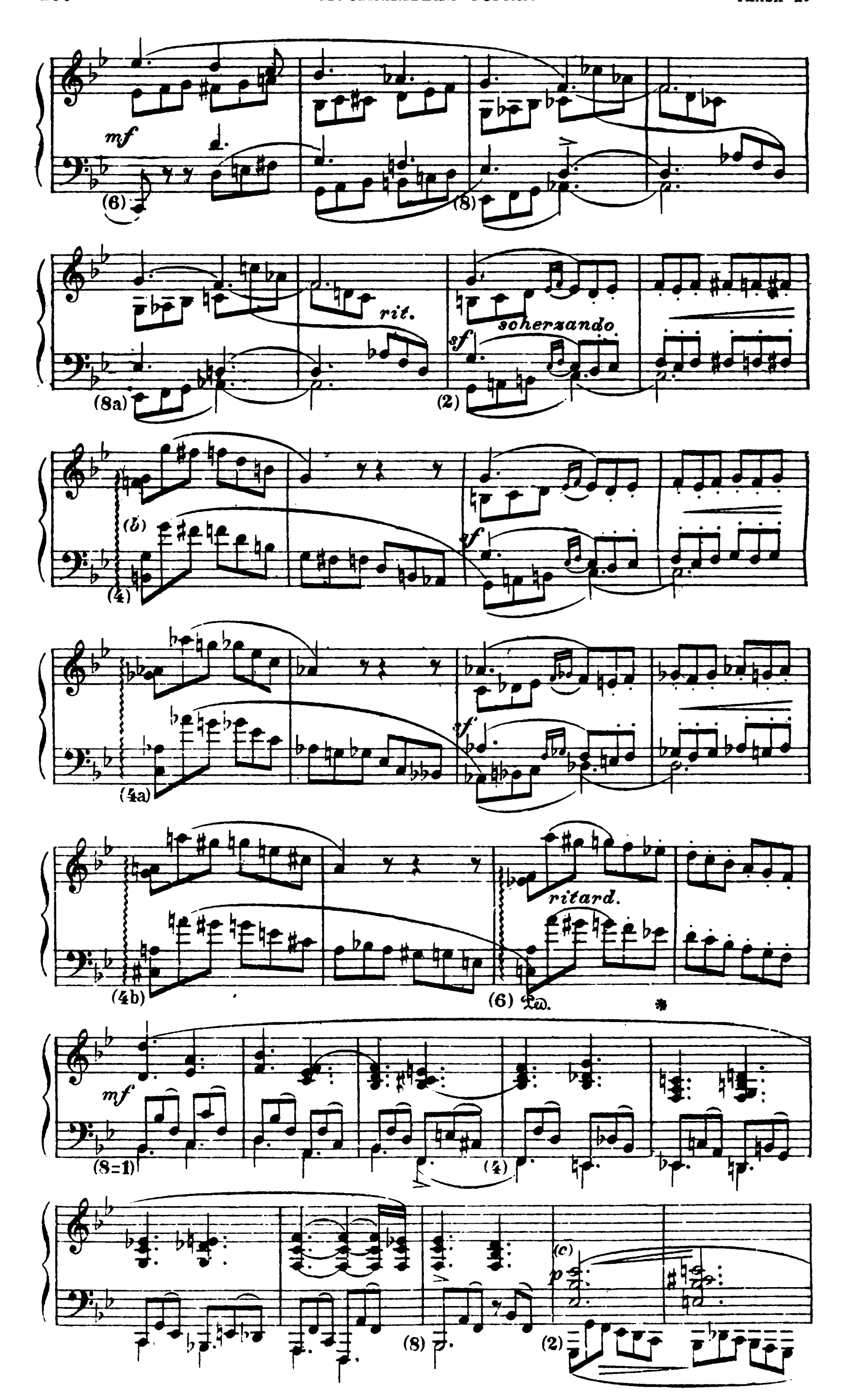
386. Пьесы для фортепіано Шумана даютъ много примѣровъ трехчастной формы. Мы выбираемъ для нашего слѣдующаго образца хорошо извѣстный „Aufschwung“ не только потому, что онъ даетъ намъ разновидность трехчастной формы, намъ еще не знакомую, а также потому, что ритмическій анализъ его построенія намъ кажется полезнымъ учащемуся.
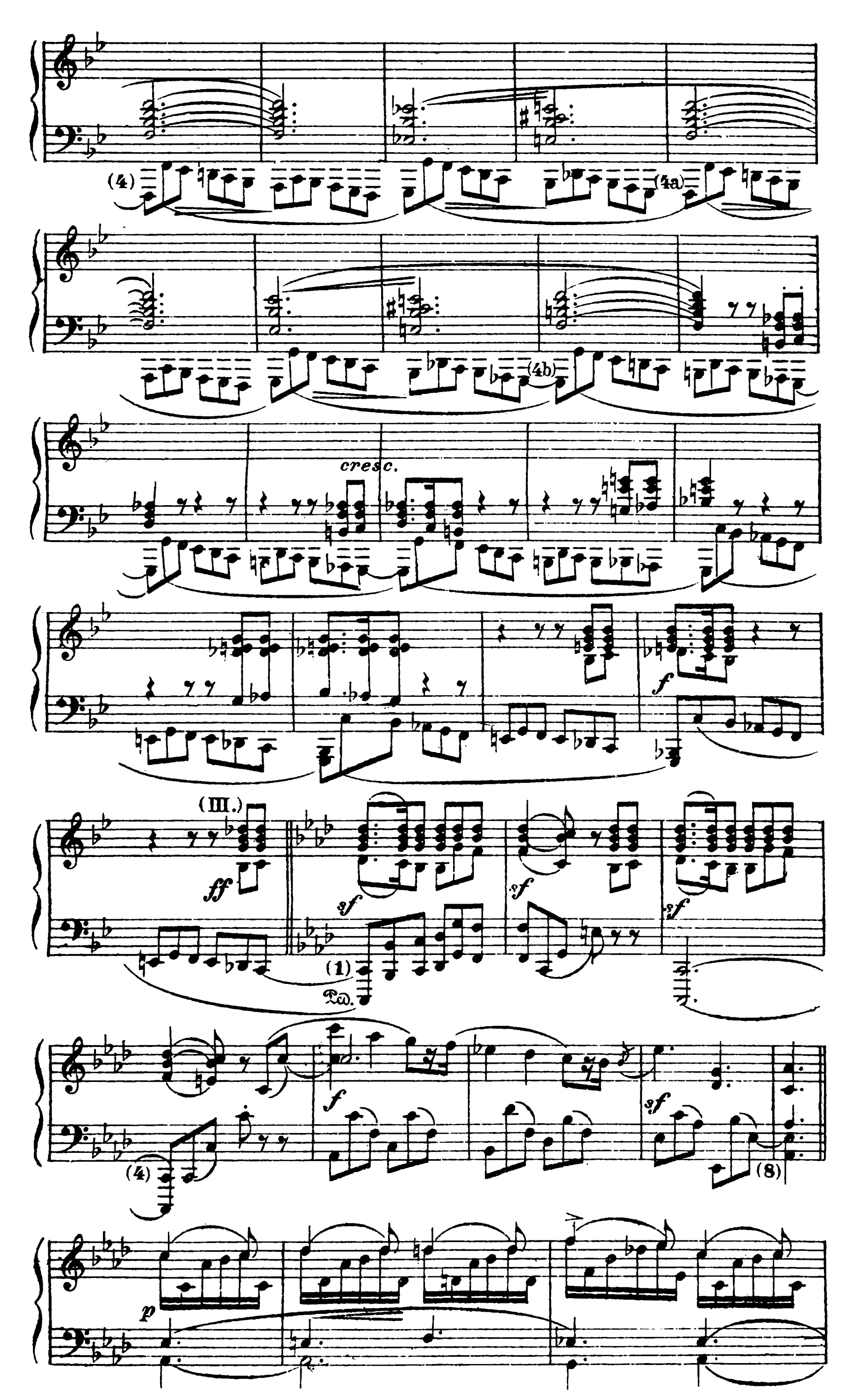
Шуманъ, Фантастическія пьесы, Op. 12, № 2.
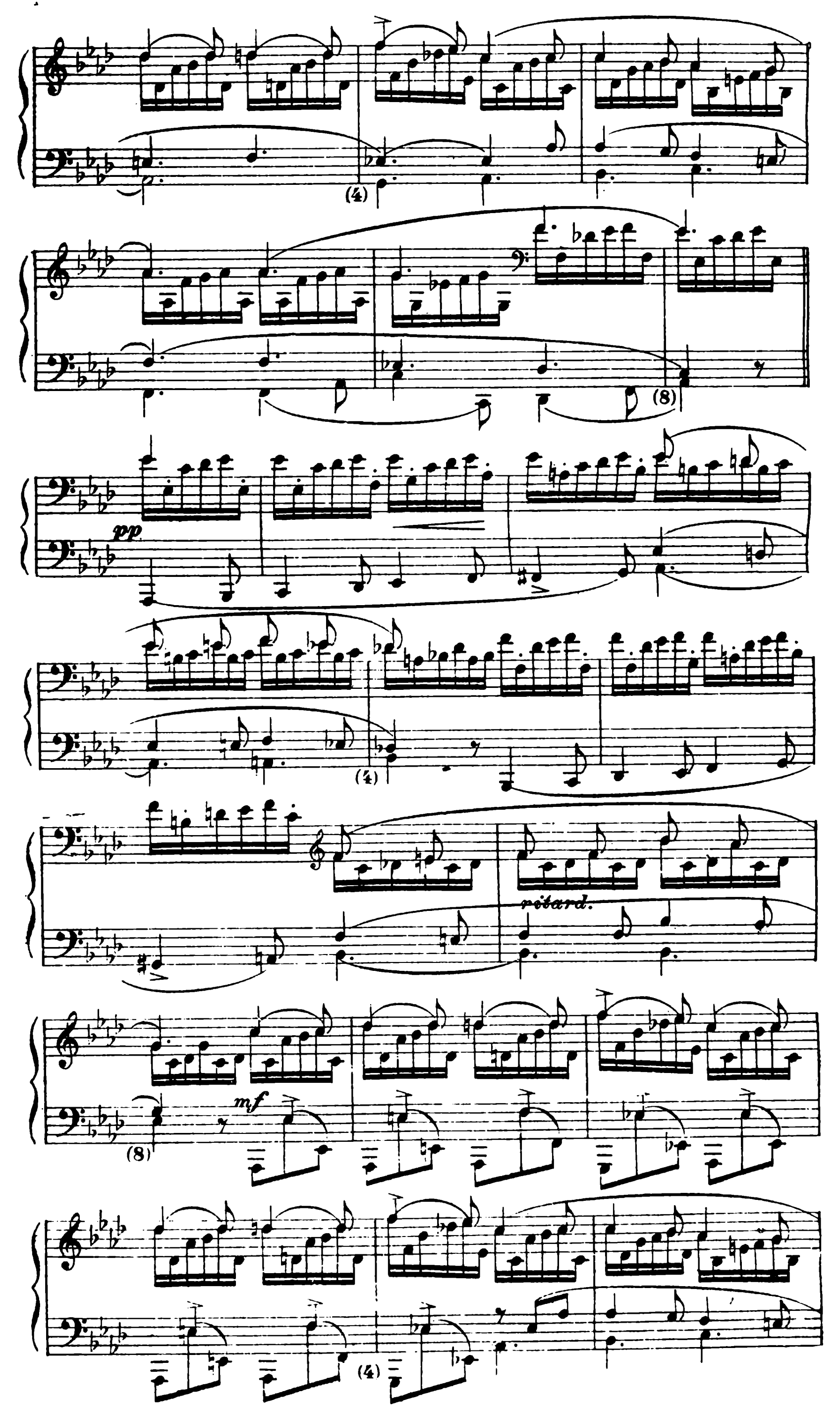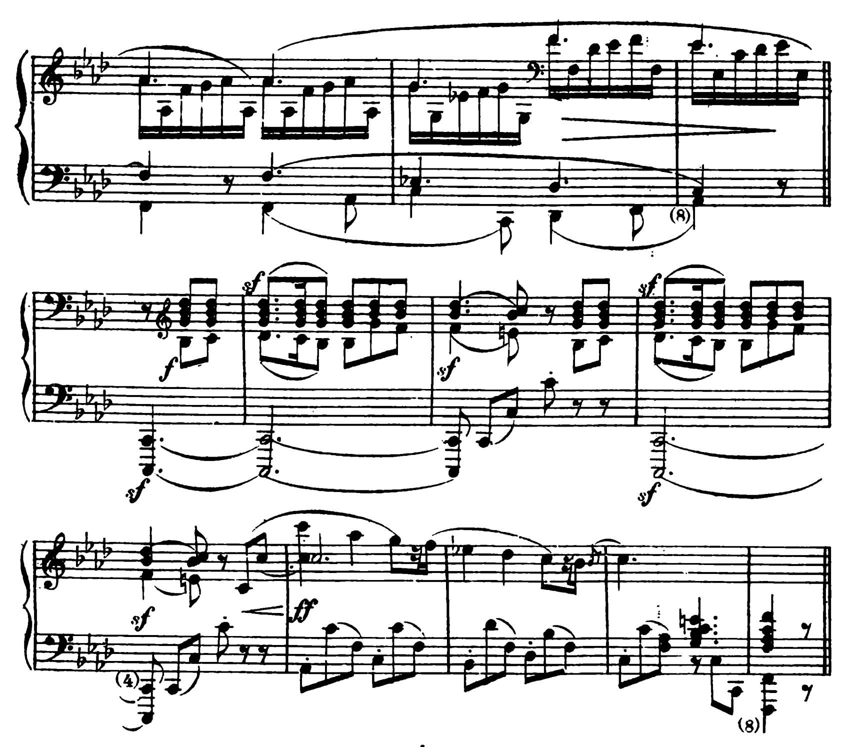



p
(8)
(4)
p
(3)
(4)
ritard.
mf
(8)


(4)
(8)
sf
f
ff
(4)
(4a)
(II.)
mf
(8)
(4)
(8)
(a)


mf
(6)
(8)
(8a)
rit.
scherzando
sf
(2)
(b)
(4)
(4a)
(4b)
ritard.
(6) Ped.
mf
(8=1)
(4)
(8)
(c)
p
(2)


(4)
(4a)
(4b)
cresc.
f
(III.)
ff
sf
(1)
Ped.
sf
sf
(4)
f
sf
(8)
p

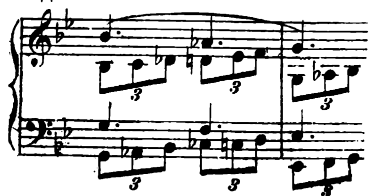

(4)
(8)
pp
(4)
ritard.
mf
(8)
(4)



387. Многіе теоретики признали бы, что первая тема здѣсь оканчивается на 16-мъ тактѣ и назвали бы слѣдующее за этимъ мѣсто въ *Des* первымъ эпизодомъ. Въ такомъ случаѣ вся пьеса принадлежала бы къ формѣ рондо и содержала бы три эпизода и четыре появленія главной темы. Мы не думаемъ, что такое пониманіе формы этой пьесы правильно, потому что тогда главная тема состояла бы лишь изъ одного (повтореннаго) періода и на 16-мъ тактѣ оканчивалась бы не въ главномъ строѣ пьесы. Много проще держаться послѣдовательно тѣхъ принциповъ, которые выставлены нами въ § 352, и признать, что эта пьеса начинается съ расширенной двучастной формы. Съ этой точки зрѣнія первая часть пьесы состоитъ изъ шести періодовъ. Первый начинается въ *F-moll* и кончается полной каденціей въ параллельномъ мажорѣ, въ *As-dur*, второй есть лишь повтореніе перваго. Надо признать, что слѣдующіе три періода, начинаясь и оканчиваясь въ *Des-dur*, имѣютъ эпизодическій характеръ постольку, поскольку они представляютъ контрастъ по отношенію къ предыдущему; но мы тѣмъ не менѣе признаемъ, что они принадлежатъ къ первой части пьесы, потому что передъ ними нѣтъ полнаго заключенія въ тоническомъ строѣ. Затѣмъ первая тема повторена, а потомъ видоизмѣнена,—сперва черезъ повтореніе ея главнаго предложенія въ *B-moll*—субдоминантѣ, а затѣмъ такимъ измѣненіемъ ея придаточнаго предложенія, которое даетъ ей возможность окончиться въ *F-moll*.

388. До этого мѣста ритмическое построеніе пьесы вполнѣ правильно и симметрично; единственное отклоненіе отъ нормальной формы есть вставка прибавочнаго главнаго предложенія въ послѣднемъ періодѣ. Во второй части ритмическое строеніе гораздо сложнѣе, такъ что приходится обратиться къ детальному анализу ея. Первый восьмитактный періодъ вполнѣ правиленъ; онъ имѣетъ женское окончаніе такъ же, какъ и слѣдующее четырехтактное предложеніе; но отсюда начинаются усложненія.

389. Четырьмя тактами дальше чѣмъ (а), мы находимъ уменьшенный септаккордъ, который очевидно не можетъ быть концомъ періода. Но въ третьемъ тактѣ, послѣ (а), мы находимъ тоническій аккордъ *Es*, передъ которымъ стоитъ тактъ съ доминантовой гармоніей этого строя; настоящая нотація этого мѣста должна быть такова:
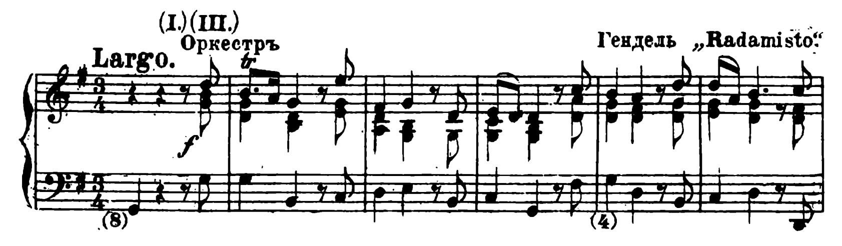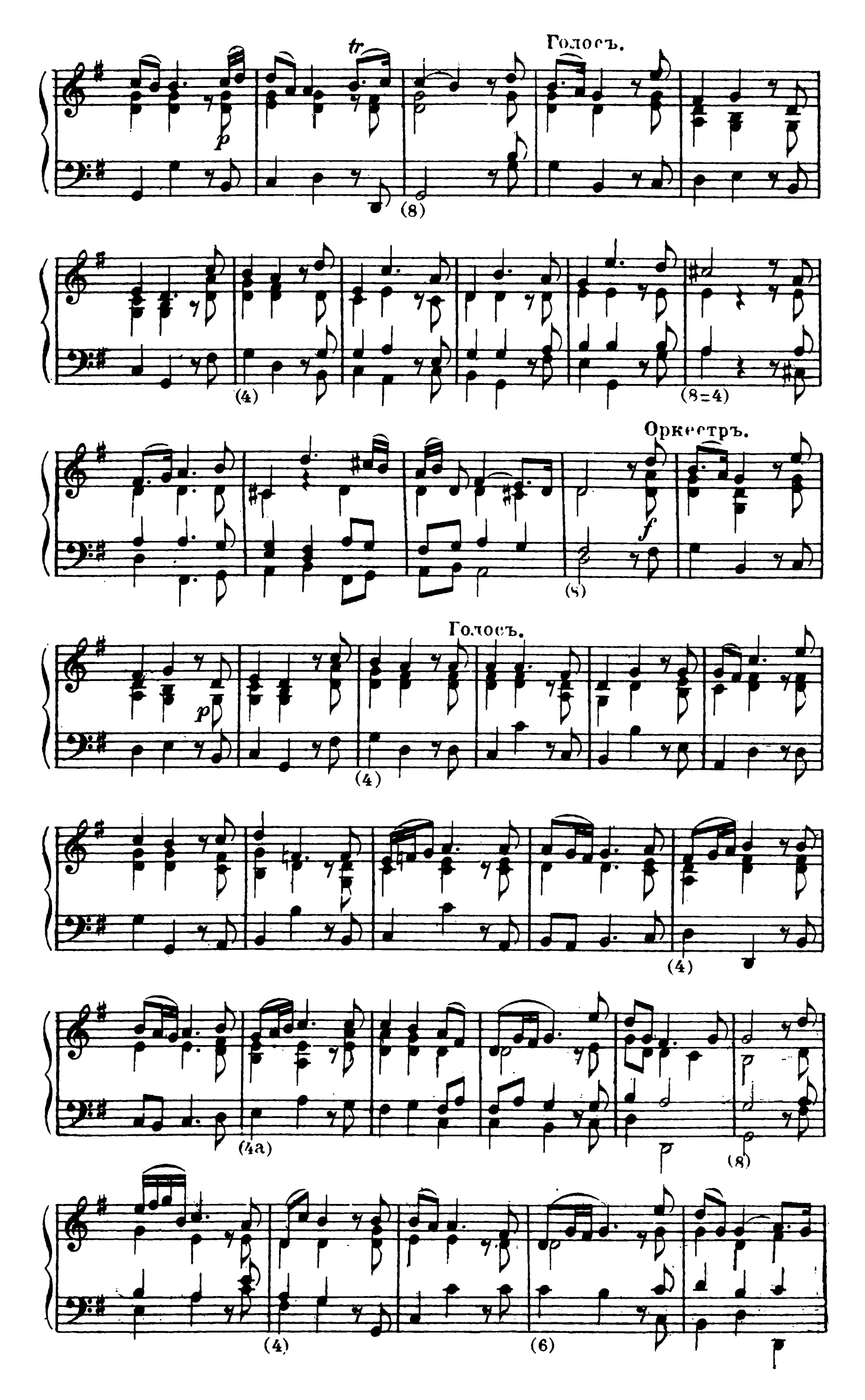


Здѣсь очевидно стоитъ каденція въ *Es*; поэтому мы знаемъ, что здѣсь періодъ оканчивается. Отсчитывая отсюда такты назадъ по извѣстному уже намъ пріему, мы находимъ, что въ придаточномъ предложеніи опущенъ пятый (легкій) тактъ. Двумя тактами далѣе каденція повторена (8 а).

390. Ритмъ слѣдующаго періода также сложенъ. Тактъ (b) очевидно есть тактъ тяжелый, вслѣдствіе рѣшительной перемѣны на немъ гармоніи (§ 208); слѣдовательно это есть четвертый тактъ, обозначающій конецъ главнаго предложенія. За этимъ слѣдуютъ два повторенія этого главнаго предложенія по секвенціи (4, а, 4 b). На первый взглядъ кажется, что тактъ, означенный нами черезъ (6), слѣдуетъ обозначить такъ: (4 c=6); но мы этого не пишемъ, потому что сходство съ предыдущимъ намъ не кажется достаточно близкимъ. Тѣ два такта, гдѣ написано *ritenuto* очевидно ведутъ къ окончанію періода, и на послѣднемъ тактѣ этого періода опять появляется первая тема второй части. Послѣ восьмитактнаго періода съ женскимъ окончаніемъ, подобнаго первому періоду второй части, начиная съ (с). 22 такта неправильнаго построенія ведутъ къ первой темѣ пьесы. Въ этихъ 22-хъ тактахъ первые три имѣютъ видъ главнаго предложенія періода, въ которомъ выпущенъ первый слабый тактъ, на что намекаетъ гармонія этого мѣста. Затѣмъ это предложеніе дважды повторено, и за нимъ слѣдуетъ переходъ въ 10 тактовъ, замѣняющій придаточное предложеніе. Полное отсутствіе каденціи однако лишаетъ насъ возможности разсматривать этотъ переходъ какъ составную часть какого бы то ни было періода.

391. Третья часть пьесы опять правильно построена. Она похожа на первую часть, но нѣсколько сжата въ объемѣ, и средняя часть ея переложена изъ *Des* въ *As*. Послѣдній періодъ не расширенъ и его придаточное предложеніе нѣсколько видоизмѣнено. Пьеса не имѣетъ коды.

392. Подобно двучастной формѣ, трехчастная также употребляется въ вокальной музыкѣ, хотя чаще композиторами прошлаго столѣтія, чѣмъ современными. У Баха, и особенно у Генделя, мы находимъ многочисленные примѣры этой формы какъ въ свѣтской, такъ и въ духовной музыкѣ. Чаще всего встрѣчаются мелодіи, вторыя части которыхъ написаны въ параллельномъ минорѣ, если первая часть—въ мажорѣ, или въ параллельномъ мажорѣ, если первая часть—въ минорѣ, послѣ чего первая часть повторяется Da Capo, т. е. съ начала. Приведемъ въ качествѣ короткаго образца прекрасную пѣснь „qual nave smarrita“.




tr
Голосъ.
p
(8)
(4)
(8=4)
Оркестръ.
f
(8)
Голосъ.
p
(4)
(4)
(4a)
(8)
(4)
(6)

Оркестръ.

(8) (8a) *Fine.*

Голосъ.

(II.)

(4)

(8=4) (8) *D. S.*

393. Первая часть есть вполнѣ ясно выраженная двучастная форма, дѣлящаяся естественно на двѣ части, изъ которыхъ первая содержитъ два періода. Первый періодъ—для одного оркестра— состоитъ изъ восьми тактовъ и оканчивается на тоникѣ; второй, въ которомъ вступаетъ голосъ, расширенъ прибавочнымъ придаточнымъ предложеніемъ до 12-ти тактовъ, и оканчивается на доминантѣ. Вторая часть начинается съ главнаго предложенія, подобнаго главному предложенію первой части, и также предоставленнаго оркестру; къ нему прибавлено новое придаточное предложеніе для голоса. Слѣдующій періодъ расширенъ на 10 тактовъ секвенціальнымъ повтореніемъ (4 а) второй фразы главнаго предложенія. Слѣдующій за этимъ періодъ неполонъ, такъ какъ въ немъ выпущена вторая фраза главнаго предложенія. Мы могли бы разсматривать это мѣсто, какъ продолженіе послѣдняго періода, такъ какъ оно очень похоже на его придаточное предложеніе; но лучше признать, что это новый періодъ, потому что послѣ полной каденціи на тоникѣ, которой окончился предыдущій періодъ, послѣдующее имѣетъ, такъ сказать, новую точку отправленія. Въ послѣдующихъ четырехъ тактахъ (для оркестра) каденціальный характеръ такъ опредѣленно выраженъ, что мы признаемъ это предложеніе лишь усиленіемъ каденціи и пишемъ (8 а) при послѣднемъ тактѣ. Вторая часть мелодіи состоитъ изъ одного только двѣнадцатитактнаго періода, послѣ чего вся первая часть, въ качествѣ третьей части, повторяется.

394. Многія аріи построены по тому же плану, при чемъ часто обѣ части гораздо болѣе расширены, чѣмъ въ приведенномъ образцѣ. Таковы нѣкоторыя мелодіи изъ ораторій Генделя „Мессія“ и „Самсонъ“, а также мн. др.

395. Въ видѣ исключенія мы встрѣчаемъ пьесы, которыя трудно не причислить къ трехчастной формѣ, но первая часть которыхъ кончается строемъ доминанты вмѣсто тоники. Поразительный примѣръ такого рода произведенія представляетъ арія „Что же Богъ Израиля не внемлетъ?“

изъ „Самсона", которая къ сожалѣнію слишкомъ длинна для того, чтобы ее помѣстить въ текстѣ этой книги. Арія написана въ *B-dur*, первая часть ея состоитъ изъ 43-хъ тактовъ и кончается въ *F dur*. Вторая часть, 32 такта, начинается въ *G-moll* и проходя черезъ *C-moll* кончается въ *D-moll*. Третья часть имѣетъ 42 такта, составлена изъ того-же матеріала, что и первая, но съ значительными измѣненіями, и оканчивается конечно на тоникѣ *B-dur*.

396. Эта пьеса указываетъ намъ на ту трудность, которая вообще часто встрѣчается при опредѣленіи формы какой-либо пьесы. Мы едва-ли можемъ признать, что пьеса въ 117 тактовъ принадлежитъ къ простой двучастной формѣ; а съ другой стороны тщательный анализъ этой пьесы показываетъ, что она не удовлетворяетъ ни одному изъ существенныхъ признаковъ, характеризующихъ трехчастную форму. Не только ея первая часть оканчивается не на тоникѣ, а на доминантѣ, но даже тематическій матеріалъ средней ея части близокъ къ матеріалу первой части, что характерно для средней части двучастной формы: но съ другой стороны Гендель взялъ для средней части именно тѣ строи (*C-moll* и *D-moll*), которые онъ и долженъ былъ взять для средней части пьесы трехчастной формы (съ Da Capo). Въ сущности пьеса эта есть компромисъ между двучастной и трехчастной формой и есть примѣръ тѣхъ смѣшанныхъ формъ, о которыхъ будетъ рѣчь въ другой книгѣ (того же автора).

397. Болѣе современными образцами трехчастной формы могутъ служить прекрасныя Бетховенскія пѣсни „*An die Hoffnung*" (op. 94) [1] и „*Lied aus der Ferne*", Эта форма нерѣдко встрѣчается и въ англійскихъ балладахъ, когда поэма содержитъ три куплета и первый и третій поются на одинъ и тотъ же напѣвъ, а второй на новый напѣвъ [2].

398. Иногда тактовое дѣленіе средней части пьесы, написанной въ трехчастной формѣ, будетъ отличаться отъ тактоваго дѣленія первой и третьей частей. Иногда и темпъ средней части будетъ иной. Такова средняя часть Бетховенской „*Lied aus der Ferne*", написанная въ 2/4-мъ времени, тогда какъ первая и третья части написаны въ 6/8. То же самое мы увидимъ въ аріи Генделя „Alcina". Первая часть ея: Ah, mio cor! schernito sei!" есть *andante—larghetto* (въ 3/4) въ *C-moll;* чаровница жалуется, что влюбленный ее покинулъ. Во второй части она взываетъ къ своему мужеству и клянется отмстить: темпъ переходитъ въ *allegro* (4/4) съ оживленной фигураціей шестнадцатыми. Послѣ этого первая часть повторяется.

399. Болѣе извѣстный примѣръ измѣненія темпа даетъ намъ скерцо Бетховенской 9-й симфоніи, въ которомъ первая часть написана въ 3/4, а тріо въ ₵. Скерцо Шубертовскаго струннаго квинтета (Op. 163) представляетъ пожалуй еще болѣе поразительный примѣръ того-же. Скерцо написано въ быстромъ темпѣ (presto, 3/4), а тріо въ медленномъ (andante sostenuto, C).

400. Изъ многочисленныхъ примѣровъ, нами разобранныхъ или упомянутыхъ, можно видѣть, что трехчастная форма есть настолько растяжимая форма, и настолько она поддается безчисленному разнообразію въ подробностяхъ, что нельзя исчерпать всѣ возможности въ предѣлахъ настоящаго сочиненія. Впрочемъ сказаннаго довольно для того, чтобы учащійся легко узнавалъ эту форму въ сочиненіяхъ композиторовъ и самъ могъ бы, если хочетъ, сочинять пьесы въ этой формѣ. Общія очертанія ея вездѣ одни и тѣ-же:

Первая часть: короткая пьеса въ двучастной формѣ, содержащая по меньшей мѣрѣ два періода, и оканчивающаяся въ тоническомъ строѣ.

Вторая часть: эпизодъ въ другомъ строѣ, чѣмъ первая часть [1], состоящій изъ новыхъ темъ, контрастирующихъ съ темами первой части, но не являющихся ихъ продолженіемъ или развитіемъ. Вторая часть мо-

---

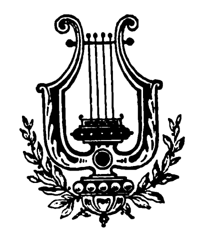
1) Бетховенъ на эти слова написалъ двѣ пѣсни; мы говоримъ о второй, болѣе длинной. (*Прим. автора*).

2) Много русскихъ романсовъ Глинки, Даргомыжскаго, Чайковскаго и др. написаны въ этой формѣ, которую авторъ называетъ трехчастной. (*Прим. переводчика*).

жетъ быть написана въ полной двучастной формѣ (см. пр. § 357), причемъ послѣдній періодъ ея можетъ привести къ доминантѣ первоначальнаго строя.

Третья часть; повтореніе первой части безъ измѣненія или съ измѣненіями и украшеніями. *Кода* въ концѣ этой части можетъ по желанію быть или не быть.

401. Мы прослѣдили за ростомъ и развитіемъ музыкальныхъ формъ изъ ихъ простѣйшаго зародыша. Мы видѣли, какъ изъ комбинаціи мотивовъ получаются фразы, предложенія, періоды. Мы изслѣдовали законы ритма и объяснили природу какъ правильныхъ, такъ и неправильныхъ періодовъ. Мы показали, какъ два (и болѣе) періода могутъ сочетаться въ простую двучастную форму, и наконецъ мы имѣли дѣло съ дальнѣйшимъ рисширеніемъ двучастной формы въ трехчастную. Такимъ образомъ первая часть нашей задачи выполнена. Двучастная и трехчастная формы суть единственныя *типическія* формы музыки. Однако не слѣдуетъ предполагать, что эти формы всегда встрѣчаются лишь въ тѣхъ сравнительно простыхъ очертаніяхъ, которыя мы изучили. Особенно въ инструментальной музыкѣ (а въ меньшемъ размѣрѣ—также и въ вокальной), мы часто встрѣчаемся съ такими формами, которыя конечно нельзя анализировать, какъ принадлежащія къ двучастной или трехчастной формѣ, какъ таковымъ. Но учащемуся слѣдуетъ помнить, что такъ-же, какъ всѣ періоды и предложенія неправильной длины суть видоизмѣненія нормальнаго четырехъ или восьмитактнаго ритма (глава VIII), такъ большія формы—*сонаты*, рондо и т. д. представляютъ лишь одну изъ разновидностей тѣхъ двухъ формъ, которыя нами разсмотрѣны въ послѣднихъ двухъ главахъ. Разновидности этихъ двухъ типическихъ формъ можно соотвѣтственно назвать *прикладными формами*. Ихъ построеніе и развитіе составитъ предметъ слѣдующей книги того-же автора, гдѣ мы увидимъ, что органическій ростъ большей формы изъ меньшей, о чемъ не разъ была рѣчь въ этой книгѣ, можно прослѣдить и въ формахъ, болѣе значительныхъ и болѣе сложныхъ, чѣмъ тѣ, которыя мы разсмотрѣли. Чѣмъ больше учащійся углубится въ основные принципы строенія музыкальныхъ произведеній, тѣмъ основательнѣе онъ будетъ ихъ оцѣнять, и тѣмъ большее наслажденіе доставятъ ему тѣ художественныя симметрія и пропорціональность формы, которыя являются основами геніальныхъ произведеній великихъ композиторовъ.



---

1) Случайно тріо менуэта *можетъ* быть написано въ томъ же строѣ, что и менуэтъ, но нельзя сказать, чтобы это было *желательно*. (*Прим. автора*).

